فلسفة
علم الجمال
عبر العصور

أ. فداء حسين ابو دبسه   خلود بدر غيث
م. محمد علي الصمادي



الإعصار العلمي

أعد هذا الكتاب بالاعتماد على الخطط الجديدة
لجامعة البلقاء التطبيقية لتخصصات الفنون التطبيقية

فلسفة علم الجمال

عبر العصور

فلسفة علم الجمال

عبر العصور

تأليف

أ. فـداء حسين أبو دبسه | خـــــلود بدر غيث

محمد علي الصمادي

الطبعة الأولى

2010م – 1431هـ



دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية(2009/2/712)

155.418

أبو دبسة، فداء

فلسفة علم الجمال عبر العصور/ فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي. عمان: دار الإعصار، 2009

(   ) ص

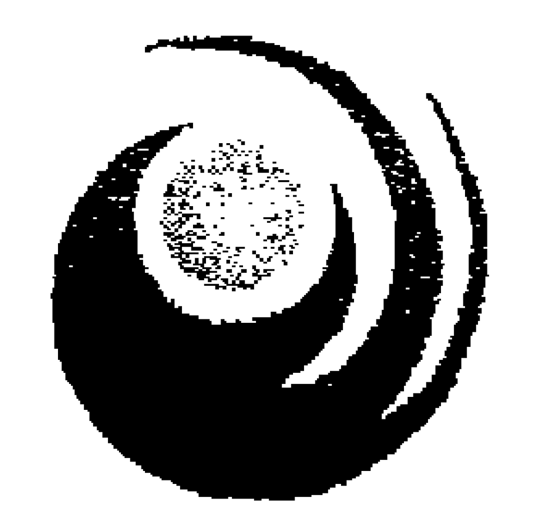
ر.إ.: (2009/2/712)

الواصفات: علم الجمال // الأبداع الفني/

- أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

الطبعة العربية الأولى

2010م – 1431 هـ



دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - مرج الحمام - شارع الكنيسة - مقابل كلية القدس

هاتف 0096265713906 فاكس 0096265713907

www.dar-aleasar.com

المحتويات

الموضوع	الصفحة

الوحدة الأولى

علم الجمال وأهميته ودراسته

الوحدة الثانية

نشوء الفكر الجمالي عبر العصور

الموضوع	الصفحة

الوحدة الثالثة

ما هو النقد

الوحدة الأولى



الوحدة الأولى:

علم الجمال وأهميته ودرسته:

1. ما هو علم الجمال؟
2. ما هو الفن؟

علم الجمال وأهميته ودراسته

مفهوم علم الجمال

يعتقد البعض أن داخل كل إنسان فنان، فيعرِّفون الفن بأنه سلوك إنساني متميز يمكن تمييزه في التدفق الصادق من داخل النفس الإنسانية مترجماً أحاسيس وأفكار ثقافة الإنسان، وهذا السلوك يبتدئ بشكل نظري عفوي ثم تقوم الرغبة – بعد ذلك – بدفع الإنسان لصقل هذا السلوك حتى يصبح فناً ناضحاً ومؤثراً وقد تسهم بعض العوامل بطريقة سلبية في جعل الإنسان يهمل هذا السلوك حتى يصير ثانوياً لا أهمية له.

والحقيقة أننا لا نستطيع عزل الفنان عن بيئته لأن كلاً منهما يؤثر بطريقته على الآخر، هذا إذا نظرنا إلى الواقع إلا أن هناك إشارات عديدة مختلفة في هذا المجال تجعلنا ندافع عن الفنان ونحاول إثبات سيطرته وننفي – بشكل قطعي – السيطرة الكاملة للبيئة على سلوكه بحيث لا نقبل إهمال العنصر الشخصي المتفرد خاصة في السلوك الفني والعنصر الشخصي وتفرد الإنسان لا يعني اختلاف الناس كلياً... وإنما كان هناك خط – يجمع بين الناس- عريض وكامل، مشترك وإلا أن الفنان يختلف عن الآخرين بطريقة إحساسه بالجمال، هذا الإحساس بالتضامن مع عوامل أخرى لا تقل أهمية، تكوّن الدافع لإنتاج الفن، أي أن الإنتاج الفني قد تكون انطلاقته في معظم الأحيان من الإحساس بالجمال وإحساس الإنسان بالجمال شيء فطري، حيث نرى الإنسان يستمتع به ويقوم – بشكل لا إرادي – بسنح الفرصة لنفسه كي تنهل من الجمال وتتذوقه، فكلما كانت الفرص أكثر، صار الإنسان أقدر على التقييم، وقد تتدخل البيئة بإحدى الطريقتين، إما أن تقوم بإشباع حاجة الإنسان كي يتذوق ويقيم ويمارس الفن، أو أن سبب تجاهل الإنسان لهذه الحاجة لعوامل مادية أو اجتماعية أو اعتقادية أو بسبب اختلاف الطبيعة وهذه كلها تؤثر سلباً أو إيجابياً على الذوق المتكون عند الفرد وعلى الرغم من وجود علاقة قوية بين الفن والجمال إلا إننا نجد أن مجال الدراسة لكل منهما

مختلف، حيث أن الفن مجال دراسته الفنان وإبداعاته وحياته الفنية بينما علم الجمال مجاله تصنيف الأعمال الفنية جمالياً، وبيان كيفية تحقيقها للقيم الجمالية التي تدل على إحساس صاحب العمل الفني بالجمال ولعل الإحساس بالجمال هو الهدف الأصيل من الفلسفة في العصر الحديث، وهذا ما أكد عليه "جيروم ستولينز" حينما أشار إلى أن الدراسة الجمالية تتعلق بالشعور أو الإحساس بالموضوع الجمالي وقيمته الجمالية بعيداً عن أي نقد أو حكم على الموضوع.

تعاريف علم الجمال

أول من فرق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية هو المفكر "بومغارتن"(1714- 1762) الذي أطلق على علم الجمال لفظ "الاستطيقا" Aesthetique إلا أن هذا اللفظ يعود تاريخياً إلى عهد اليونان، عندما قُصد به العلم المتعلق بالاحساسات طبقاً للفظ اليوناني "اسيثزس" Aisthesi ومجال بحثه الأشياء الموصوفة بالجمال وتكوين المعايير والأسس التي تساعد على التقدير الجمالي ولقد تعددت التعريفات.

فلقد عرف"بول فاليري"إن علم الجمال هو علم الحساسية، أما في الوقت الحاضر فقد عرف بأنه(كل تفكير فلسفي في الفن).

- **تعريف علم الجمال بالتقيد بالمعنى اللفظي"الاستطيقا":**

عرف علم الجمال بـ(العلم المتعلق بالشعور الجمالي أو الإحساس الجمالي) أو(علم المعرفة الحسية) أو(علم المبادئ أو الصور القابلة للإدراك الحسي).

- **تعريف علم الجمال اعتماداً على(مفهوم الجمال):**

(العلم الذي يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته) أو(العلم الذي يدرس علاقات الإنسان الجمالية بالواقع ويدرس أعلى مستويات أشكال هذه العلاقات ألا

وهو الفن) أو(العلم الذي يدرس القوانين العامة لتطور علاقات الإنسان الجمالية بالواقع وخاصة في الفن كشكل متميز من أشكال الوعي الاجتماعي) أو(العلم الذي يبحث في الجمال والذوق والفنون الجميلة ويختص بتوضيح فكرة الجمال كسمة مميزة للأعمال الفنية كما يضع المبادئ السليمة التي تكمن وراء الأحكام الجمالية).

- **تعريف علم الجمال اعتماداً على مفهوم الفن:**

كقولهم الاستطيقا كل تفكير فلسفي في الفن أو الاستطيقا فلسفة الفن.

- **تعريف علم الجمال اعتماداً على فكرة(القيمة الجمالية):**

القيمة الجمالية كقولهم الاستطيقا هو العلم الذي يضع لكل موجود قيمة من القيم بالإضافة إلى وجوده.

- **تعريف علم الجمال اعتماداً على فلسفة الإغريق:**

اعتمد فلاسفة الإغريق في تعريف الجمال على عبارات كمية ومكانية فالموسيقى انتظام في الأصوات وجمال الفن التشكيلي انتظام في النسب.

- **تعريف علم الجمال عند العرب:**

نجد عند العرب محاولات هامة في تحديد الجمال وتعريف ألفاظ الحسن والملاحة وغيرها من الألفاظ الجمالية.

- ✓ فالجمال معنى عام يتعلق بأنواع مختلفة للمحاسن(منها الملاحة وتقترن بها الحلاوة ومنها الروعة...).
- ✓ والجمال هو التناسب التام الممتع.

ومهما يكن من أمر فإن الجمال يتميز بأنه إدراك لقيمة وهو إدراك إيجابي ماثل أمام الشخص المدرك ويتضمن إخراجاً للفرحة الباطنية الذاتية إلى هذا الشيء الخارجي ليصفها إليه ويضفيها عليه وكأنه جزء منه.

فإدراك الجمال هو إدراك لقيمة أضفناها إلى الأشياء الواقعية من نماذجنا الروحية المثالية وأن الإدراك الجمالي يعد بداية لكل دراسة للجمال.

الإحساس بالجمال

حين يرى الإنسان منظراً طبيعياً أو عملاً فنياً، يشعر نحوه بشعور قوي، يدفعه إلى التأمل وقد يكون سبب هذا الشعور: إما تناسق الأشكال أو انسجام الألوان أو غرابة الموضوع في حد ذاته، الأمر الذي يدفع المتذوق إلى الاستمتاع، بعد أن يثير فيه الموضوع ردود أفعال وجدانية، يترتب عليها محاولته التعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته أثناء وبعد تدقيقه في الموضوع.

وكما يقول"هربرت ريد" فإن الإحساس بالجمال يمر بثلاث مراحل هامة:

الأولى: تصور المميزات المادية: الألوان والأدوات والحركات وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والأخرى المعقدة.

الثانية: تنظيم مثل هذه التصورات في أشكال وصور ممتعة.

الثالثة: حينما يتم مثل هذا التنظيم للتصورات لكي تتطابق مع حالة من الشعور أو الإحساس - كانت من قبل – حينئذ نقول: إن الشعور أو الإحساس قد نال تعبيراً عنها وقد رأى الأستاذ(عبد الرؤوف برجاوي) أن المرحلتين الأولى والثانية هما الشعور بالجمال وبالاستمتاع به وهما مرحلتان متداخلتان ولا يوجد بينهما فاصل زمني، إذ أننا حين نشعر بالجمال نستمتع به أما المرحلة الثالثة فهي تعبر عن

المرحلتين السابقتين أي عن الشعور بالجمال والاستمتاع به وقد يكون مجال التعبير في المرحلة الثالثة واسعاً في العمل الفني.

ومما لا شك فيه أن الإحساس بالجمال، تذوقه وتقديره، يتأثر بعوامل عدة من أهمها العامل النفسي المرتبط بحس وشعور وحالة الفرد النفسية وما تلعبه جملة العوامل الموضوعية المحيطة بالفرد – سواء المجتمع أو العصر أو المعتقد – من دور رئيس وهام في عملية إدراك الجمال وتذوقه.

تعريف الجمال اعتماداً على أساس حسي(هربرت ريد):

لعل من أهم التعريفات التي ظهرت في علم الجمال تعريف(هربرت ريد) الذي يستند على أساس مادي حسي مفاده: أن الجمال وحده للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا وقد أكد ريد على أن الإحساس بالجمال يتسم بالمتقلب عبر الزمان والمكان، فما هو جميل في زمان قد يرى قبيحاً في زمان آخر، كما أن الإحساس بالجمال هو القاعدة الأساسية التي يقوم عليها النشاط الفني، حيث أنه يتصف بالغرابة في أبعاده النسبية عدا عن اتصافه بمغزى تاريخي محدد كانت بدايته عند اليونان حينما رأوا أن الإله يجمع بين الجماليات البشرية كاملة وأنه المثال المتكامل السامي للإنسانية، ولقد تغير مفهوم الجمال عبر العصور حتى صار في العصر الحديث بعيداً عن الغائية والخوارق والمثاليات ومرتبطاً بتحولات المجتمع والاكتشافات العلمية والتقنيات الحديثة.

وقد يخطئ بعضهم حين يظن أن كل نافع جميل وقد يخلط بين الجمال وسمة الإمتاع فيه أو يرى أنه من الضروري أن يكون الجمال فناً أو الفن جمالاً إلا أننا في بعض الأحيان نجد أن الفن... شيء لا جمال فيه، ومع ذلك فإن هناك علاقة وثيقة تربط بين الجمال والفن تطورت عبر العصور قبل أن نبحثها ينبغي أن نلقي الضوء على الفن، تعريفه، وطبيعته.

تعريف الفن

لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة الفن(Techne باليونانية وArt باللاتينية) فسنجد أن هذه الكلمة تعني النشاط الصناعي النافع بصفة عامة أي أن الفن يشمل الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة وذلك إلى جانب الشعر والأدب والنحت والموسيقى وكذلك العرب فهموا الفن بنفس المعنى حيث استعملوا كلمة(الصناعة) للإشارة للفن وفي العصور الوسطى بقيت كلمة فن تشير إلى الحرف أو الصناعة.

❖ومن أكثر التعريفات شيوعاً التي وردت كمحاولة لتعريف الفن:

1. فقد عرف سنتيانا الفن بأنه متعة استطيقية أو جمالية.
2. وعرفه المفكر الألماني لانج بقوله إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الوهم ودون أن يكون له غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة.
3. تولستوي عرف الفن بقوله هو ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين.

ولقد اتفق العلماء على أن الفن هو "المعالجة البارعة الواعية بوسيط من أجل تحقيق هدف ما" أي المعالجة التي تتطلب مستوى معيناً من المهارة والوعي الموجه والقدرة على التحكم في الوسيط من أجل تحقيق هدف معين.

وبذلك تكون المحاور الأربعة الرئيسية في هذا التعريف هي:

1. المعالجة البارعة.
2. الفنان الخلاق.
3. الوسيط.
4. الهدف.

المعالجة البارعة الواعية:

اختلف الفنانين في أقوالهم إلى كيفية ظهور العمل الفني الجميل وإلى جانب اختلافهم هناك عدم وضوح لطريقة إنجاز أعمالهم، فهم يختلفون اختلافاً كبيراً فيما بينهم حول الأساليب التي يستخدمونها – البيئة التي يجدونها أنسب ما تكون للنشاط الإبداعي – مقدار الوقت اللازم لهذا النشاط، وكذلك لا يعرضون على الدوام أوصافاً صريحة مباشرة للعملية الخلاقة – ليس معنى ذلك أنهم يكذبون عمداً – وإنما المقصود أنهم تأثروا بطريقة لا شعورية تماماً بنظرية الفن وعلم الجمال السائدة في عصرهم فهم يرغبون بذلك عن طريق واعية أو غير واعية أن يبعثوا في نفوس الناس العاديين مزيداً من الخشوع إزاء لغز الخلق الفني.

حينما عرف النشاط الفني منذ قليل بأنه واع، هذا معناه أن الفنان يسيطر على عملية الخلق الفني عن وعي. غير أن هناك تراثاً قديماً بتصوير الخلق الفني أنه عملية لا عقلية بل عملية نشوى يفقد فيها الفنان سيطرته،(فأفلاطون) من مؤيدي هذه الفكرة وظهر ذلك واضحاً في التعبير المجازي، الذي قاله(الفنان لا يتحكم فيما يفعله عن وعي)،[1] ويمكن تسميته(بلا إرادية).

وهناك من يقول أن بعض الأفكار تظل كامنة لعدم مقدرة الفنان على تنفيذها ولكن بعد فترة زمنية ربما تكون ستة أشهر أو أكثر تعود الفكرة الخلاقة فجأة إلى الظهور في الوعي وتصبح عملاً فنياً كاملاً وتسمى هذه الحالة(بالحمل والحضانة).[2]

غير أن هاتين الفكرتين غير كافية لتحديد معالم الخلق الفني، ويؤكد جيروم(حتى لو استغرق الإلهام كل العمل الفني واتخذ طابعاً خاصاً، فإن إنتاج

---

[1] النقد الفني – جيروم سولينتز.

[2] النقد الفني – جيروم سولينتز.

العمل الفني لا يزال يتحكم فيه الوعي لأن على الفنان أن يتمتع بعمله، ويصدر على العمل حكماً بأهميته أو عدمه).

الفنان الخلاق

يتساءل جيروم هل للفنان نفس التكوين النفسي الأساسي الذي نجده عند غيره من الناس بحيث يكون الفارق الوحيد هو أن لديه مقدرة تكنيكية في مجال معين؟ لو صح هذا، لكنا جميعاً فنانين بالقوة، أم أن هناك شيئاً متعلقاً بانفعالاته؟ أو بقدراته على التخيل؟ متزايد عن غيره من البشر.

فمنذ عصر النهضة أصبح الفنان صاحب العمل الفني الجميل متميزاً عن غيره من الصناع، وأصبح عمل الفنان عملاً مستقلاً على نحو متزايد وهنا أصبحت(الموهبة) الخلاقة تعد شيئاً فريداً.

أما الفليسوف كانت أول من شاع لفظ(العبقرية) لدلالة على الموهبة في كتاباته - قرب نهاية القرن الثامن عشر – أما(ج. أ. ودبري) أكد أن الانفعال هو القوة الدافعة إلى الخلق الفني وبهذا الشرط وحده ينعم الفنان بالقدرة الخلاقة، ظهرت الانفعالية واضحة في الفترة المسماة(الرومانسية) وأنتجت هذه الفترة فناً ذات طابع انفعالي واضح كموسيقى(تشايكوفسكي) والفنان والمصور(فان كوخ).

ولكن الانفعالات العنيفة – في أشد صورها تطرفاً – تتمثل لدى شخصيات معينة مريضة نفسياً لا تستطيع أن تخلق فناً.

الوسيط:

كثير من النقاد يغفلون أهمية الوسيط، عندما تعتبرونه مجرد أداة تعبر عن الفكرة الفنية ومن أنصار ذلك كروتشه عندما قال "إن الموهبة لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط، ولكن الخلق الفني عملية باطنية تماماً تحدث كاملة في

الخيال دون أن يؤثر عليها الوسيط وتؤثر عليه ولكن دور الوسيط يكمن في تحويل الفكرة إلى شيء مادي"[3]، غير أن أهمية الوسيط ليست سلبية كما ذكر ولكنها تعطي العملية الفنية اتجاهاً يوحي للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل، فالأصوات والألوان غنية بالقيم الترابطية، والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها، إذن فالوسيط يحمل في ثناياه مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل النامي.

ويبرز أهمية الوسيط في قدرة الفنان في اختيار الوسيط المناسب والبراعة في التعامل معه والتحكم به من أجل إبراز فكرته.

الهدف

بعض الفنانين عند بداية نشاطهم الفني تكون الفكرة واضحة المعالم عن الهدف الذي يحاول بلوغه، ولكن هناك مجموعة أخرى من الفنانين تعبر عن الهدف بعبارات شديدة العمومية، بل إن تحديد المعالم بدوره كثيراً ما يكون مستحيلاً، لأن هنالك عدة عوامل تتداخل خلال عملية الخلق الفني مثل الوسيط، أو الحالة النفسية للفنان، أو ربما تخطر أفكار جديدة فتغير الهدف أو جزء منه، لذلك تكون الأهداف في البداية غير واضحة أو غامضة، ولكن خلال العمل الفني تنضج الفكرة وتصبح في نهايته واضحة المعالم.

---

[3] النقد الفني — جيروم ستولنيتز.

الآراء التي فسرت الجمال

الرأي الموضوعي:

- يعد أنصار المذهب الموضوعي الجمال قائماً بذاته وموجوداً خارج النفس الشاعرة فهو ظاهرة موضوعية لها وجودها الخارجي وكيانها المستقل مما يؤكد تحرر مفهوم الجمال من التأثر بالمزاج الشخصي.

إن للجمال صفات مستقلة عن العقل الذي يدركها تضفي على الجمال قيمته الجمالية وتسهم في تذوق الناس إياة وإعجابهم به فالجميل يعد جميلاً إذا توفرت فيه صفات معينة سواء وجد من يتذوق هذا الجمال أم لم يوجد وإن جمال كائن ما أو أثر فني أو أدبي ما... يدين بجماله إلى صفاته الجميلة المتوفرة فيه، وتنتقل صور هذه الصفات إلى عقل المتأمل فيها بطريقة قريبة من "التأثير الضوئي" فينطبع على شبكية العين، لهذا فإن المتأمل في الجمال يعد لا دخل له في خلق صفات الجميل.

- ويعود الاتجاه الموضوعي إلى أقدم فلاسفة الإغريق فقد انطلق(ديموقريط) من القول بأن للجمال أساساً موضوعياً في العالم وأن جوهر الجمال في البناء المنتظم وفي التناسب وانسجام الأجزاء والنسب الرياضية الصحيحة، واعتقد(هيراقليط 576- 480 ق.م) أيضاً أن للجمال أساساً موضوعياً وأن هذا الأساس هو في نوعيات الأشياء المادية.
- وعد(أرسطو) الجمال صفة لها وجودها الخارجي الموضوعي فالعقل يدرك الجمال بخصائص موضوعية معينة في الموضوع الخارجي أو في العلاقات التي بين أجزائه وذلك نتيجة اعتماده على كم معين ونسق محدد وإن من أهم صفات الجميل الترتيب والتناسب والوضوح والغائية والوحدة والتنوع وهكذا يستنتج الباحثون اهتمام أرسطو بالمظاهر الشكلية للجمال ورؤيته الجمال في

خصائص وعلاقات الأشياء ببعضها بعضاً واعتبار الفن شكلاً من أشكال نشاط الإنسان في سبيل المعرفة وأن عملية الإبداع ممكنة للجميع.

- وحاول(بومجارتن) تحديد الأساس الموضوعي للجمال معتقداً أن هذا الأساس هو الكمال وتطابق الأشياء مع مفاهيمها.
- ويحث(بوالو) عن الأساس الموضوعي للجمال معتبراً الجمال هارمونية الكون ومصدره البداية الروحية ومعتقداً أن مقياس الجمال هو الوضوح وأن بلوغ الجمال ممكن عن طريق العقل.
- وعد(جوته) للإبداع الفني قوانين موضوعية.
- وركز(التكعيبيون) في نظرهم إلى الأشياء على صفاتها البنائية وصوروا الأشياء في موضوعية وواقعية ملحوظة.
- ورأى(كاسير) أن الفن – كسائر الأشكال الرمزية – ليس نسخاً حرفياً لحقيقة جاهزة معطاة وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية، وليس هو حكاية للحقيقة الواقعية، بل هو كشف لها...
- ورأت(سوزان لانجر) أن من شأن الفن أن يضفي طابعاً موضوعياً على حياتنا الوجدانية وانفعالاتنا الذاتية وطابعاً ذاتياً على إدراكنا للطبيعة...

الرأي الذاتي:

- لقد نشأ المذهب الذاتي للرد على التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه فإذا كان الموقف الموضوعي قد اعتبر الجمال صفة عينية أي حالة من الشيء الجميل فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها.
- فلقد عد أنصار المذهب الذاتي الجمال ظاهرة نفسية وخبرة ذاتية وأن المحاكمة الذوقية لا تعبر عن صفة الشيء الجميل وإنما تعبر في الواقع عن حالة الإنسان النفسية.

- وهم ينكرون الوجود الخارجي للجمال ويرفضون الكيان المستقل له ويعتقدون أن الجمال الوحيد لا يوجد إلا فينا وبنا ومن أجلنا ويرجعون جمال الأشياء وقيمتها إلى الطريقة التي نتصورها بها في فكرنا أي أن هذه الأشياء ليست جميلة أو قبيحة في ذاتها لأنها هي لا تتغير وإنما نحن الذين نضفي عليها صفة الجمال، فالجمال ليس سوى ظاهرة نفسية وأن الشيء يكون جميلاً عندما نراه بمنظار الجمال فالجمال موجود في لا شعورنا وشعورنا وهو صفة ذاتية يتوقف الشعور بها على حالتنا النفسية وهذا ما يذكر بقول الشاعر "إيليا أبو ماضي":

والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً

وقد أنشد في نصيحته في فلسفة الحياة قائلاً:

أيها الشاكي وما بك داء كن جميلاً تر الوجود جميلاً

فالجمال بمثابة نور ينعم به قلب الإنسان الذي يتذوق الجمال وهو نسبي يتعلق بشخصية الإنسان وتكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي.

- وكان(كانط) يعد مصدر الشعور بالجمال هو فينا في مزاج الروح وليس في الطبيعة أو في الموضوع الخارجي وأن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة هذا الشيء لأنه نتيجة لعب حر للخيال وأن المحاكمة الجمالية تنبع من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال وبفضل هارمونية قدرات المعرفة ننسب الموضوع إلى الذات وفيها يكمن أساس الشعور بالرضى الذي نحسه من الأشياء التي هي سبب إعجابنا وقد وجه اهتمامه إلى الشروط الذاتية لإدراك الجمال.
- ولاحظ(هيجل) أن الجمال في الطبيعة لا يظهر إلا كانعكاس للجمال الذهني.
- ورأى(شوبنهور) أن كل شيء مرده في الجمال إلى موقف الذات من الموضوع الخارجي وكان يعد مصدر الشعور بالجمال دائماً هو الذات التي تشعر

بالانسجام في الجميل وأننا حين نصف شيئاً ما بأنه جميل فإن ذلك يعني أنه موضوع لتأمل وجداني أو إدراك جمالي يجعل موقفنا منه موضوعياً صرفاً فلا نشعر بأنفسنا كأفراد بل باعتبارنا ذوي علاقة خالية من كل إرادة.

- وكان(آمييل) يرى أن المنظر الطبيعي هو حالة نفسية مما يجعل علم الجمال بمثابة فرع من علم النفس أو تابع له.
- ورأى(فيكتور باش) أن الإلهام في التجربة الجمالية هو الذات وليس الموضوع وأننا حين نتأمل الأشياء نضفي عليها روحاً من صميم حياتنا فنجعلها تتحول إلى مواضيع جمالية تدب فيها الحياة فالصفة الجمالية لشيء ما ليس صفة لهذا الشيء ولكنها نشاط لذاتنا إنها موقف نتخذه تجاه الموضوع.
- ورأى(كاريت) أن الجمال ليس مجرد موافقة الشيء لنا أو استحساننا إياه بل إنه يوحي بأنه نتيجة لميلنا إلى الأشياء وهو ليس منفصلاً عن شعورنا به أو إدراكنا إياه إنه ظاهرة ديناميكية دائمة التطور والتغير من لحظة إلى أخرى ومن شخص إلى آخر فهو غير ثابت لأنه ظاهرة نفسية يشعر بها الفرد في ذاته بحسب اللحظة التي يمر بها وهكذا يتغير تصور الجمال من عصر إلى آخر ومن شعب إلى آخر بل قد يختلف باختلاف الأفراد في المكان الواحد والبيئة الواحدة والحالة النفسية للإنسان وإذا كان كل منا يرى مناظر الشروق والغروب وجمال السهول والحقول وسحر الجداول والسنابل... فإن قليلاً من يدرك جمالها، وهي لا تبدو جميلة إلا لمن ينظر إليها بعيني فنان وقد اتخذت نفسه وضع التأمل.

ورأى بعض المفكرين أن الحكم الجمالي مرتبط بعدة عناصر وعوامل متفاعلة مع بعضها البعض:

1. الفنان وما يتميز به في حياته الخاصة من مشاعر وعواطف وتكوينه الاجتماعي والنفسي والثقافي والاقتصادي.
2. عمله الفني والظروف المختلفة التي أسهمت في ظهوره.
3. المتذوق المتعاطف مع الفنان من خلاف العمل الفني.

وهذا ما يذكرنا بقول(سلامة موسى) الذي عد الجمال ظاهرة ذاتية وأن الإنسان لا يستجمل العالم وكائناته إلا بمقدار ما في نفسه من جمال وأن أجملنا نفساً هو أكثرنا استمتاعاً وتذوقاً.

عند أنصار المذهب الذاتي الشعور بالجمال ينشأ في النفس لوجود علاقة بين العقل الشاعر والشيء الذي نعتقد بأنه جميل وعندما توجد هذه العلاقة يوجد الشعور بالجمال بل الجمال نفسه، فلا وجود لجمال موضوعي في الطبيعة ولا في الأعمال الأدبية والفنية لأن أنصار المذهب الذاتي عدوا الجمال شعور ينشأ في النفس عند اتصالها ببعض الأشياء الطبيعية أو الفنية اتصالاً مباشراً أو عند التأمل في هذه الأشياء والتفكير فيها في الحالات النفسية الملائمة.

ولكن أنصار المذهب الموضوعي نقدوا هذه النظريات الجمالية الذاتية فهي لا تتفق مع رأي أفلاطون وتنكر وجود عنصر أو عامل موضوعي موجود في جميع الأشياء الجميلة ومشترك بينها ويظل موجوداً ومشتركاً سواء أكان هناك من يقدر هذه الأشياء أم لم يكن.

الرأي الذاتي الموضوعي:

- عد بعض المفكرين الجمال حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئة معينة ولكنها تدرك في ظروف نفسية خاصة تثير الشعور بالرضى والارتياح، إنه علاقة بين الموضوع الخارجي المتناسق والبيئة المحيطة والنفس المدركة.

تبنى هذا الرأي بعض المفكرين الجماليين الذين عدوا للجمال جانباً موضوعياً(قائماً بذاته) وجانب ذاتي يؤثر في إحساسنا بالجمال الذي يقدم عناصره كل من الطبيعة والمجتمع.

إنها صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما وأن الطريقة المثلى في دراسة الفن هي دراسة العناصر الخاصة به أي دراسة وسائل الجمال ومظاهره في الأثر

الفني ثم التوفيق بين النقد الذاتي والنقد الموضوعي واستخراج قوانين للجمال نسبية مرنة غير كلية ولا يقينية ولكنها عامة وضرورية لمنع الفوضى.

- وتساءل(ريمون باير) عن صلة الجانب الموضوعي بالجانب الذاتي قائلاً: أنه لا يعرف ما هو سبب حبنا للحياة وجمال الأشياء إن ذلك بمثابة وجهين لحادث نفسي وهما:

1. وجه ذاتي: نشعر به فينا أي حب الحياة.
2. وجه موضوعي: نراه خارجياً أي جمال الأشياء وجمال الحياة.

مما تقدم تبدو أهمية دراسة طبيعة الجمال عند كل من أنصار المذهب الذاتي والموضوعي فإذا عد الذاتيون الجمال ظاهرة نفسية فإن الموضوعيين عدوا للجمال كيانه المستقل في حين أن آخرين قالوا أن(الاستطيقا) علم ذاتي وموضوعي في آن واحد.

الوحدة الثانية

نشوء الفكر الجمالي عبر العصور

نشوء الفكر الجمالي عبر العصور

الفكر الجمالي عند المصريين:

- ☆ كان له طابع أرستقراطي ملكي.
- ☆ كان ذا طابع ديني(بناء الأهرامات والمصاطب والتماثيل).
- ☆ كان فن نفعي(مقيداً لأصحاب السلطة في المجتمع).
- ☆ كان فناً حربياً.

الفكر الجمالي عند الإغريق:

- ☆ تميز بأنه فن الحياة(كان يمجد ويصور الحياة الدنيا ولم يهتم بالحياة الآخرة).
- ☆ كان وسيلة للتعبير عن حاجات اجتماعية لا يتعلق بطبقة واحدة بل بالمجتمع بأسره(فن ديمقراطي).
- ☆ إمتاز بالمسحة العقلية.

الفن الروماني:

- ☆ فن أرستقراطي ملكي يمجد الحكام وانتصاراتهم.
- ☆ كان فناً للمتعة بعيداً عن الدين والأخلاق.
- ☆ ازدهرت فنون جديدة مثل فن النقود وصنع الميداليات وفن الحدائق الفن المسيحي.
- ☆ تخلى عن المسحة الدنيوية وارتبط بالحياة الآخرة والفضيلة.
- ☆ كان فناً شعبياً وليس أرستقراطية يخضع لعامل الدين.

فنون عصر النهضة:

- ☆ تميز بطابع البهجة والمرح.

- ✰ اتجه إلى الطبيعة والمجتمع.
- ✰ كان ثورة عن المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية(تحرر من الدين).

الجمال في الفلسفة اليونانية:

كان اليونان من الأوائل الذين اعتنوا بالفنون وتذوقوها وشرحوا علاقتها بالخير والحق والجمال حتى توصلوا إلى آراء ونظريات جمالية جديرة بأن يحتفظ بها لأهميتها حتى هذا اليوم حيث ساهمت في تطوير الفن وأثرت بشكل كبير على أثارهم الفنية التي كشفت عن حس مرهف وذوق رفيع ومقدرة فائقة على التعبير عن المثل السامية ومحاكاة الفضائل.

فقد غلب التقليد والمحاكة على معظم الفنون ولكن تميزت أعمالهم بالتوازن والنضج، ولقد فرض اليونان النظام المتناسق على المادة المهوشة وخلق الانسجام في الاضطراب، والتوزع وإدخال التشكيل المتسق في الصخور والحجارة وافترض الفنان الإغريقي دائماً أن الذكاء والعقل يكمنان في إدراك قوانين الانسجام التي تسري في حياة الناس كالأقدار.

واعتاد الطبيعيون أن يفسروا كل الظواهر بالعناصر الطبيعية وأن يشرحوا حقيقة كل الموجودات بما يتخللها من أسرار العدد. ولذلك تطلعوا إلى تعريف الجمال بعبارات تسودها الكم والكيف وعلامات المكان فالموسيقى عبارة عن انتظام الأصوات، والجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم، والإنسان في اليونان فعلاً مقياس لكل شيء والقاعدة الذهبية في حياة اليونان هي(اعرف نفسك) التي قالها سقراط واعتاد اليونان أن يحددوا النسب والمقاييس والتكوينات والإيقاعات بطريقة صارمة.

وعندما ظهر المنطق اليوناني عرفه الناس في صورة أحكام جمالية لأن الفنون سبقت الفكر الفلسفي إلى الظهور وعاونت بدورها على إظهاره.

وعندما بزغت أفكار اليونان الفلسفية جعلت حقيقة الفنون وأولويات الجمال وفاعليات التأثير الفني من أول الموضوعات التي تناولتها، فالفكر المنطقي المبني على الأسباب والأدلة والبراهين ظهر لأول مرة في النقاش الحاد حول الفنون وحول أفضلية هذه الفنون واختلف الفلاسفة اليونانيون أول ما اختلفوا حول حقيقة هذا العمل الفني أو جمال هذا التمثال أو روعة هذا المعبد فكان هيراقليط من الأوائل الذين تكلموا عن الفنان والجمال وكذلك لديموقراط وسقراط وأفلاطون وأرسطو الفضل الكبير في هذا المجال.

1. سقراط(470ق.م - 399 ق.م)

ولد سقراط في أثينا وفيها حصل على ثقافته ولم تعرف أراء سقراط إلا من خلال تلامذته فلم يقوم سقراط بتدوين آرائه في كتاب وإنما كان يجري مع طلابه مناقشات يطرح فيها فلسفته وآرائه وأفكاره لاعتقاده أن الفلسفة والفكر لا تكتب أو تدون لأن الكتابة والتدوين تحط قيمتها وتفسدها.

ومال سقراط إلى السفسطائيين في بداية حياته لكنه ما لبث أن انفصل عنهم بل أيضاً حاربهم لكنه استفاد من منهجهم في البحث والجدل.

أسلوبه:

وكان أسلوب سقراط في البحث والجدل يقسم إلى ثلاثة مراحل هي:

المرحلة الأولى:

مرحلة التهكم: وفي هذه المرحلة يبدأ سقراط بالسؤال والاستفسار حيث يعطي سقراط شعور للشخص الذي يجادله بأنه يستفسر عن الشيء وهو جاهل به وبأن الشخص المقابل هو سيد الموقف وبمقدوره أن يملي آرائه على سقراط.

المرحلة الثانية:

مرحلة الشك: حيث يبدأ سقراط بتوجيه الأسئلة وإثارة الشكوك في آراء المتحدث ويستمر بتصعيد الشكوك لدى الشخص المقابل إلى أن يبدأ بالاستفسار عن الآراء الصحيحة للتساؤلات التي أثارها سقراط.

المرحلة الثالثة:

مرحلة التولد: وفي هذه المرحلة يبدأ سقراط بإلقاء أفكاره وآراءه كاملة فيقبلها الشخص المقابل دون تردد أو مناقشة لأن بها تكون الإجابة عن التساؤلات التي أثارها سقراط في نفسه.

يمكن أن نلخص أهم مبادئ فلسفة الجمال عند سقراط(مثالي نسبي)

1. أخضع سقراط الجمال لمبدأ الغائية(النفعية) فقد رأى أن الشيء حتى يوصف بالجمال ينبغي أن يكون نافعاً على نحو ما وإلا كان قبيحاً للغاية لأن لكل شيء في الكون غاية يسعى إلى بلوغها وفيه يتحقق كماله بشرط أن يكون موجه نحو الخير والقيم الأخلاقية العليا.

وخلاصة الحديث أن الجمال من وجهة نظر سقراط يجب أن يحقق هدف وغاية سامية وهي الكشف عن الخير والقيم العليا وكذلك يؤكد على دور الفن في بناء مجتمع فاضل.

وقد اختلف سقراط عن السفسطائيين في توجيهه للفن حتى يكون لخدمة الأخلاق والجمال ويؤدي إلى الخير والفضيلة أما السفسطائيين فكان توجههم للفن نحو اللذة والقصد الأساسي التي قامت عليها فسفتهم هو الجدل اللغوي دون القيام بالتطبيق العملي لما يتمخض لهم من نتائج فلسفية، والمحاكاة عند سقراط ليست تقليداً للطبيعة بحذافيرها.

وإنما تعبير عما يمكن أن تستخلصه من الطبيعة وكذلك يمكن التعبير عن الأشياء التي ليس لها مظهر مدرك كالصفات الروحية والحالة النفسية مثل الكرامة والطيبة كلها بوسع الفنان أن يظهرها في عمله.

وبالنهاية يمكن ان نقول أن موقف سقراط الجمالي هو:

أ. أيمانه بمبدأ الغائية والنفعية(حتى نصف الشيء بالجميل ينبغي ان يكون نافعاً على نحو ما).

ب. تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلي حيث كان ميالاً في البداية للسفسطائيين) اعجب العقل واعتبره جوهر النفس البشرية).

ج. اعتبر الفن قبيحاً كان أو جميلاً يجب أن يكون له وظيفة تخدم الحياة(الجمال الهادف).

2. أفلاطون

ولد أفلاطون في أثينا عام(427 – 374 ق.م) من عائلة أرستقراطية ذات مكانة مرموقة في الحياة السياسية، درس الشعر والخطابة والرياضيات والفروسية والموسيقى.

تردد أفلاطون على سقراط وهو في العشرينات من عمره وقد وقع تحت تأثير أستاذه سقراط كما تعرض أفلاطون لصدمة عنيفة أثرت على مستقبله عندما حكم على أستاذه سقراط بالموت لاتهامه بإفساد الشباب وعدم اعتقاده بالآلهة.

ولقد عزم أفلاطون على السير على خطى أستاذه والاستمرار بالالتزام بآرائه الفلسفية وتطويرها، ولقد تأثر أفلاطون بأستاذه في استخدام الحوار ولكن خالفه بأنه استخدم مكاناً معيناً للدراسة(أكاديمية) ولم يترك موضوعات الحوار للصدفة، وإنما كان يجعل موضوع الحوار فكرة معينة ويحاول استقصاء جوانبه.

فلسفة الجمال عند افلاطون(427 ق.م - 374 ق.م)

موقف أفلاطون الجمالي(مثالي موضوعي):

رأى سقراط أن الفن يعبر عن الطبيعة دون أن يكون مجرد تقليد حرفي لها، في حين خالفه أفلاطون حينما قال "إن الشاعر أو المصدر يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ونفسه والسماء والماء والآلهة فكل ما يحتاجه هو أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات"، أي أن الفن في نظر أفلاطون يتجه إلى الشيء المدرك في المراحل المتقدمة ليعبر عن شيء سام مثالي خارج مجال التصورات البشرية، وقد توصل أفلاطون إلى اكتشاف مصدر جمالي هو الجمال الذاتي(الجمال المثالي الموضوعي) وكما يرى مصدر هذا الجمال هو إلهام من ربات الفنون.

والفنان في نظره ذلك الإنسان الذي رفض مغريات الحس الزائفة ونذر نفسه(للمثل) فاختارته الآلهة وأرسلت إليه ربات الفنون(حيث كان اليونانيون يرون أن للفنون ربات وكل ربة تختص برعاية فن من الفنون تشكل رمزاً يعبر عن فكرة جمال الذات) لتستل روحه من جسده صاعدة بها إلى عالم المثل عالم الحقيقة الأبدية عالم المطلب لتغرف الفن كما تغرف النحلة الرحيق من الورد وتعود بهذه الروح إلى جسده في لحظة يبدو بها بحالة هستيرية فيقدم الإبداع والابتكار وهذا الأمر نفسه للعالم والفيلسوف.

والعملية الإبداعية هي عملية إلهامية تمنحها الآلهة لبعض البشر وليس للفنان أي قوة في تحريك وتطوير العملية الإلهامية الخاصة به وهؤلاء يشكلون حلقات الوصل بين الآلهة وبين الناس الآخرين.

كما رأى أفلاطون أن ما ندركه بحسنا يعكس عالم الصور الخالصة وهو عالم الحق والخير والجمال الذي يتجاوز مدركاتنا المحسوسة إلى مجال المعقول فالأخلاق والأعمال والفضائل والفنون ليست إلا محاكاة لما تعلمه الإنسان قبل هبوطه من عالمه الروحي إلى جسده المادي إلاّ أن محاكاة الشيء لا تغني عنه لكنها

تقترب منه فقط، إن كانت هذه المحاكاة صحيحة فالمحاكاة الأفلاطونية هي محاكاة عالم المثل المجرد من صور الحس لهذا فإن الفن الجميل عند أفلاطون هو المجرد من نظم الحس التي نستلمها بحواسنا وعليه فإن الفنون التجريدية أقرب إلى الفكر الأفلاطوني وما يطلق خطأ على أن أفلاطون يؤكد محاكاة الطبيعة هو أمر غير صحيح لأنه يرفض الصورة الحسية ونضمها وما نحاكيه هو محاكاة عالم المثل المجرد من عوالق الحس فصور المحسوسات زائفة كضلال الحقائق.

وترتفع مرتبة الجمال عند أفلاطون حتى يقول أن الحب الحقيقي هو حب الجمال وأن الجمال المحض هو الله وبلوغ إدراكه يصل بالمحب إلى نسيان ذاته فيندمج مع البحث الهادف إلى إدراك أسرار الكون وتأمل أجزائه والتي تؤدي بدوره إلى إدراك جمال الحقيقة الإلهية ليتصور في النهاية أن أي شيء جميل يستمد جماله من الله.

وقد ربط أفلاطون الإلهام بحالة من التصوف والغيبة والانقطاع عن الحياة الحسية حيث يلج الملهم عالماً ليس له علاقة بعالمه الحسي بل يرتبط بعالم المثل.

ويرى أن الشاعر الحقيقي أو الفنان الأصيل بنظره كائن مقدس يختلف عن البشر الاعتياديين وقد عدَّ أفلاطون كل منهما وسيطاً بين الإله والناس الآخرين كالأنبياء والعرافين والكهنة ويرى أفلاطون أنه لا علاقة للخبرة والتجربة والمعرفة بالعملية الإبداعية، فهي عملية إلهامية.

وقد عدَّ أفلاطون الموسيقى من الفنون التي تحاكي المثل العليا بسبب ابتعادها عن الواقع المحسوس وأن الموسيقى لها تأثير على النفس فهي تكسب الناس اتزاناً من أجل تحقيق الخير والجمال.

3. ارسطو(384 ق.م - 322 ق.م)

موقف ارسطو(مثالي واقعي)

ولد أرسطو عام(384 ق.م) وحين بلغ أرسطو الثامنة عشرة من عمره التحق بأكاديمية أفلاطون في أثينا فبدأ أرسطو أفلاطونياً في كل خطوة يخطوها وتأثر بأستاذه تأثيراً كبيراً ما لبث أن بدأ يعارض آرائه حتى أصبحت هذه المعارضة تأخذ طابعاً خاصاً مثلت الاتجاه الذي بنى شخصية أرسطو الفلسفية.

وقد تولى تربية الاسكندر المقدوني وعند دراسة الفلسفة الجمالية لأرسطو لا بد من استعراض نقاط الخلاف الرئيسة مع أفلاطون.

فلسفة الجمال عند ارسطو

اتفق أرسطو على أن الفن يحاكي الطبيعة إلا أن أفلاطون رأى أن هذه المحاكاة لا تغني عن الحقيقة في حين اعتقد أرسطو أن الفن إذا كان محاكاة فإنه أعظم من الحقيقة لأنه يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، إذن المحاكاة عند أرسطو ليست محاكاة سلبية بل يجب أن يشوبها التطور والبناء الجديد أو المبتكر وبهذه العملية يقوّم الإنسان الطبيعة ويطورها نحو الأحسن وهذه أحد مهمات الفن.

وهناك فرق جوهري أيضاً،هو أن الفن عند أفلاطون يصدر عن إلهام إلهي إذ عد أفلاطون الفنان مجرد وسيط إلى الآله التي تمنحه الإبداع بينما الفن عند أرسطو نتاج للعواطف الإنسانية، فالعمليات الإبداعية عند أرسطو عملية إنسانية مرنة يكون أدائها وقائدها الفنان نفسه لأن الفنان عنده حادقة واعي مفكر يكشف عن مكامن الجمال في عالم الحس واهتم أرسطو بالشعر والخطابة الموسيقى أكثر من الفنون الأخرى وجعل المحاكاة أهم معيار لها، ذلك أن الشاعر مثلاً إذا برع في محاكاة الطبيعية وشكل انسجاماً بينها وبين شعره وبذلك يحقق إيقاعاً يكون كافياً للحكم على الشاعر بعظمته.

فهو يقول في كتاب الشعر(إن هدف الشعر ليس هو تصوير الشيء كما حدث تماماً بل كما يمكن أن يحدث أي تصوير الشيء المحتمل حدوثه أو الشيء الذي كان يجب أن يحدث).

فالشاعر أو الفنان هو الإنسان الذي يعي جوهر الأشياء وجوهر البناء التطوري البيئي ابتداء من الماديات إلى الملهمات ولهذا تكون المحاكاة عند أرسطو تطويرية للشيء أو موضوع المحاكاة لهذا محاكاة الطبيعة عند أرسطو تطوير الطبيعة وبناء جديد بفعل قيمة المحاكاة. وهذه أهم نقطة خلاف مع الفلسفة الأفلاطونية.

واللذة عند أرسطو لا ضير فيها إذا كانت موجهة إلى الخير فاللذة تكون إيجابية إذا كانت وسيلة لإنتاج الأعمال الخيرية وتحقيق الجديد النافع فالفن يجب أن يحاكي الفضائل والوجدانات بحيث يستهدف التربية الأخلاقية والتطهر والشعور باللذة لأن قيمته تترفع وتتسامى عن كونه تسلية مجردة.

4. فيثاغورس(16 ق.م)

افترض فيثاغورس أن الذكاء والعقل يكمنان في تناسق الأبعاد وفي إدراك قوانين الانسجام التي تسري في حياة الناس سريان القدر.

وبدأ فيثاغورس تفسير الجمال بأنه جوهرة آلية التناسق العددي التي تنطبق على أبسط الظواهر وأعقدها فالعالم نغم وعدد جمال الموسيقى كجمال الوجود يكمن في النسب والعلاقات الرياضية كما يكمن جمال الكون في الانسجام الدقيق بين حركة الكواكب.

فاعتاد فيثاغورس أن يفسر كل الظواهر بالعناصر الطبيعية وأن يشرح كل الموجودات بما يتخللها من أسرار العدد لذلك مال إلى تعريف الجمال بعبارات

تسودها ألفاظ الكم والكيف وإشارات تدل على المكان. فالموسيقى انتظام الأصوات والجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم.

فنظريته الفلسفية في الجمال(القرن السادس ق.م) الفلسفة هي أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية هذه وردت على لسان سقراط وفيثاغورس صاحب أول فكر فلسفي مذهبي كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها، واعتبرها وسيلة لتطهير النفس ووقايتها بل هي علاج نفسي.

وضع فيثاغورس للموسيقى تفسيراً عددياً لأنغامها وفسر التوافق الموسيقي(الهارموني) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم، أما فكرة الائتلاف فهي مبنية على النظرية الفيثاغورية في الأضداد فهم يفرقون في الوجود بين مستويين:

أ. الوجود المعقول.

ب. الوجود المحسوس.

كما تؤمن فلسفتهم بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة، بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت بين المحدود واللامحدود، الواحد والكثرة، الذكر والأنثى، الخير والشر، النور والظلام... إلخ.

وصراع الأضداد هذا يقود إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين وقد طبقوا هذه النظرية على أوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام فاعتبروا أن شدة الأصوات تترفق على طول الأوتار المهتزة فجعلوا مجموعة الفواصل في ثماني وحدات وقد فهم فيثاغورس بعمق علاقة النغم بطول الوتر فهو يؤكد أن الأعداد هي نماذج تحاكيها الموجودات، أما الكون فهو امتداد أو تطبيق للعدد، والأعداد ليست أرقاماً بل هي نقاط فقط هذا وقد ألف(استخيلوس) الشاعر اليوناني مسرحياته التي تأثر بها في النظرية الفيثاغورية والتي تقوم على فكرة

اندماج الأضداد فاعتبر فيها تقدم الإنسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتياز مراحل متناقضة من البربرية والمدنية وعلى صيغة أفكار الإتلاف الفيثاغورية واكتشاف الفلاسفة للنظام الطبيعي في الكون، صيغ المعيار الهندسي الجمالي.

فيثاغورس والحكمة، طبيعتها وضروراتها

يتحدث فيثاغورس عن الطبيعة وضرورة امتلاك الحكمة والفلسفة، ويشرح مخاطر الحديث والمناقشة مع الرجال الجهلة، والفرق بين العلم والمعرفة والحكمة، ويوضح طبيعة الفهم، والموقف العقلي الصحيح.

لا ينبغي أن يكون كل شيء معروفاً للجميع،

ليس هذا بسبب أن الأشياء يجب كتمها عن أي شيخ،

بل بسبب عدم انتفاع المعطي والملتقي.

كي لا تنشر المعرفة بصراحة أكثر مما ينبغي لأولئك غير المستعدين لتلقيها.

لا ترم جواهرك أمام الخنازير، فالكلمات غذاء العقل،

وخسة الرجال تحرفها لمعنى فاسد،

والجهلة والأغبياء يسخرون مما لا يستطيعون فهمه،

وبذلك فأنت تجلب حكمة الحكماء إلى موقع الهزء وانثلام السمعة.

لهذا السبب احتفظ بالحكم للعقلاء.

الله هو العاقل فقط: الرجال عند الحالة الأفضل ما هم إلا محبي الحكمة فحسب.

فيثاغورس ونظرته لله وقانون الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً:

يتحدث الحكيم عن: الله، الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، طبيعة ووحدة الله، اسمه وخواصه، التصور الوطني عنه، العقل والصور، الوجود الحقيقي وغير الحقيقي، خداع الحواس، طبيعة وتطور الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، ويتحدث عن: كماله، الاكتفاء الذاتي والبقاء الثابت، فهم النهاية في البداية، الوحدة للواحد والكثرة ويشرح طبيعة الجوهر الفرد وحكمة العدد.

يصدر الكل من الواحد: الكل – واحد وهو السبب الأول لكل موجود.

يوجد إله واحد لا غير: وحدة كاملة، غير منقسم، وغير متغير.

الله يتضمن الكل ويحرك الكل، وهو واحد لا غير.

الحياة كلها واحدة، والله واحد أحد.

يميل الإنسان كي يجعل الله في صورته، ويعطي الله كل جنس من أجناس البشر صفاته المميزة،

هكذا يجعل الأثيوبيون آلهتهم سوداء، ذوي أنوف فطساء أمثالهم،

ويجعل التراقيون آلهتهم جميلة ذوي شعر أحمر وعيون زرقاء:

ومن يستطيع الإخفاق كي يميز آلهة اليونانيين الوطنية؟

أي أغبياء هم هكذا فانون!

دعنا نتأمل الله ملياً!

الله ليس له أجزاء وهو في كل مكان على قدم المساواة: ذات صافية نورانية.

ليس له شبه بصورة الإنسان الجسدية، ولا أفكاره كأفكار الإنسان.

الله نور غير قادر على تلقي ما هو عكسه، أي الظلمة.

الله عقل في كل مكان، وذكاء، وقدرة كلية،

يحكم الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، يحكمه بالعقل والتبصر بدون حرج.

يدرك بالإدراك الحسي، وهو لا يفكر فقط بل يرى، ويسمع في كل مكان؛ وهكذا هو قدر وقضاء روح الإنسان.

الله ذلك الذي يكون واحداً، لديه مصدره من ذاته الخاص به، وهو ذو وجود منفرد،

وجوده وجود واحد فقط خير بالكمال.

بما أن الله هو هو منذ البدء، هكذا هو ليس له نهاية، كونه خالداً وأزلياً.

الوحدة هي الله، والله وحدة، لذلك فإن الله غير منقسم، وغير متغير.

لا تبحث عن اسم الله، لأنك لن تجده.

إن كل شيء يسمى، يتلقى تسميته من الذي يكون أفضل منه وأجدر من نفسه،

وهكذا فالذي يسمي هو شخص واحد، وآخر يسمع.

لهذا السبب من هو الذي سمى الله[18]؟

على كل حال، الله، ليس اسم لله، بل إشارة وتبيين لما نتصوره عنه.

الله موجود: يميل جداً نحو الجنس البشري، يعاينه ولا يهمله.

الله ليس سبب أي شر.

الله خير، لهذا السبب الخير يأتي من الله فقط.

الرجال يتصرفون بشكل يثير السخرية في بحثهم عن الخير في مكان آخر غير الله.

الله حكيم ولا يخطئ[19]: لهذا السبب، لا شيء أحدثه الله يكون عديم القيمة باطلاً.

الغضب غريب عن الألوهية: بما أنه ينشأ من الحالات المضادة للإرادة.

الله موجود منذ البدء، لذلك، لا شيء يسبق على وجوده.

هو الله الجوهر بادئ ذي بدء، وصيغت روح العالم من فيضه.

إن العقل الذي صيغت الموجودات كلها منه وبواسطته، كذلك نظمت ومدت بأسباب البقاء.

الموجودات كلها من مادة واحدة، هكذا هو الله في الكل، حول الكل، فوق الكل، وممسك الكل.

الله وطد الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً بواسطة فيض من ذاته، ومع ذلك يبقى الله منفصلاً.

إن الأشياء كلها هي صور أو تحولات للمادة عينها وقابلة للتبادل بشكل مشترك.

صيغت العناصر الأربعة الأولى الأصلية من المادة عينها بواسطة العقل، وفي نظام:

إنها الأثير، الهواء، الرطوبة، والنار، وأحدث الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً من هذه العناصر:

وأوجدت النجوم والكواكب في وقت.

وأوجدت الأرض، وبدأ الزمن.

أصبح الفضاء الأثيري ممتلئاً بعوالم لا تحصى في دورة الزمن، الكل ذو جمال ونظام متفوق،

وهكذا فالعالم كله يمكن أن يسمى الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، بسبب جماله ونظامه.

إن إلقاء نظرة شاملة على السماء كلها وعلى النجوم التي تدور فيها، هو شيء جميل حقاً، خاصة عندما نتأمل ملياً نظامها.

فالسماء، والنجوم استمدت جمالها ونظامها بواسطة مشاركة الجوهر الأول المفهوم.

لكن ذلك الجوهر الأول هو طبيعة العدد والفكر، تلك المبادئ الأساسية المسببة، التي تعم الأشياء كلها،

وطبقاً لما تكون كل هذه الأجسام السماوية منظمة بشكل رائع، ومرتبة بشكل مناسب.

إن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً ليس له علو ولا عمق، بل إنه لا نهائي في امتداده.

يقول الحكماء بأن جماعة واحدة تشمل السماء والأرض، والله والرجال، والصداقة والنظام والاعتدال والحق،

ما يدعوه الحكماء هذا هو الكون كله بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، أو عالماً منظماً.

الصور التي تتخذها المادة هي صور مختلفة، غير مستقرة، وتخضع للتغيير بشكل مستمر.

لكن المادة غير قابلة للتلف وهي أزلية.

كل صورة تتخذها المادة هي صورة كاملة بشكلها، لأن كل الذي يأتي من الله هو تام وكامل.

تأمل ملياً: إن الألوان التي لقوس قزح هي سبعة ألوان،

برغم ذلك يمكن إنتاجها كلها من ثلاثة ألوان، ويمكن احتواؤها كلها في لون واحد، ومع ذلك فإن صورة كل منها هي صورة تامة.

لأن الصور كلها اشتقت من مادة مفردة، الشيء الذي يبدو لحاسة واحدة يمكن جعله واضحاً لكل الحواس الباقية،

هكذا فإن الذي يمكن سماعه يمكن رؤيته، وما يستطاع رؤيته يستطاع سماعه، وما يمكن سماعه يستطاع لمسه.

لكن الذي تعتبره الحواس شيئاً حقيقياً هو باطل في الحقيقة، والحواس خادعة.

لأن ما يمكن إدراكه بالحواس يخضع لتغيير متواصل.

الأشياء الروحية لا تتغير وهي حقيقية لهذا السبب،

وهذه الأشياء الروحية يمكن رؤيتها بالعقل فقط، من خلال وبواسطة فروع الحساب.

دون جيداً الفرق بين الأشياء الحقيقية والأشياء الباطلة، بين القيم الحقيقية والمزيفة.

الله حقيقي، وتأتي بعده روح العالم، روح الإنسان والبقاء الكوني،

كون هذه الموجودات فيضه، فهي موجودات حقيقية، هي روحية مع ذلك.

الأشياء الأخرى كلها باطلة، برغم أنها أشياء مادية ومرئية، إنها صور متغيرة أبداً.

بل هي غير ثابتة، عرضة للتحول، للتبدل، وللتطور، إنها ستتحلل وتفسد، لكن الموجود الحقيقي لا يزول أبداً.

الموجودات هي طبائع غير مادية وأزلية، ولها قوة فعالة، مثل الجواهر الروحية.

لكن الأشياء الباقية هي موجودات جناسية فقط، وهي هكذا معينة من خلال اشتراك الموجودات الحقيقية،

وهكذا هي صور مادية وفانية، تتولد وتفسد ولا تكون صوراً حقيقية على الإطلاق.

الحكمة هي علم الأشياء التي تكون موجودات بشكل مناسب، لكن ليس لتلك الموجودات التي تكون هكذا جناسية.

إن الطبائع الفانية ليست أغراض العلم ولا تقبل معرفة ثابتة،

بما أنها موجودات لا حصر لها ولا تدرك بالعلم،

وتكون، كما كانت، غير موجودات، عند مقارنتها بالعالميات،

وهي غير قادرة على الوجود المحدد بالتعريف بشكل مناسب.

لهذا السبب، نحن نرى ونسمع الأشياء كلها من خلال وبواسطة العقل: كل الأشياء الأخرى هي صماء وعمياء.

لذلك لا شك في حقيقة الوجود، مع أنك لا تقدر على أن تراها، أو تسمعها وتشعر بها، وتتذوقها، ولا أن تلمسها.

فالحيوانات، الطيور، والأسماك، ترى، تسمع وتشعر بالأشياء الموجودة.

لكنها محدودة الإدراك.

الأشياء كلها يمكن إدراكها وفهمها من خلال وبواسطة العقل والروح.

إن ذلك يتم بواسطة فروع علم الحساب والتأملات الملية،

التي هي المتوسطات بين الحقل الفيزيائي والحقل الروحي،

وهي أن كل الأشياء التي لا تدرك بالحواس يمكن رؤيتها بالعقل.

هي مثل الأجسام لديها بعد ثلاثي الحجم، هي مفاهيم مجردة،

كدرجات الإعداد للتأمل الروحي في الأشياء الموجودة حقاً.

التي لا تبقى طريقتها وحالتها في الحالة عينها أبداً.

لرغبة منها في الغذاء النفسي الحقيقي.

لذلك، يمكن أنه كان لديها مقدمة فنية للأشياء الموجودة حقاً بوسائط العلوم الحسابية هذه.

وهكذا فأنت سترى وتسمع روائع لا توجد للحواس من خلال وبواسطة عقلك وروحك.

مثل شدة الحساسية وتبادلاتها للأشياء.

الماء النقي بواسطة الظلام، النفس بواسطة المادة،

والحقيقة تعم الأشياء كلها.

إن الكون نظام كامل متناغم هو لا نهائي.

إذا كان الكون محدوداً بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً، وإذا كانت الأسباب المحدثة له محدودة، يتبع ذلك أن الكون هذا سيكون محدوداً بشكل مماثل.

لأنه حيث تتزامن الأسباب، يجب أن يظهر التأثير هناك أيضاً، دع الأسباب أن تكون ما ستكون سواء إذا كانت ذرات أو كانت عناصر.

إن كل شيء يحدث بسبب وتأثير، الأسباب الأول موجودات روحية.

لكن تلك الموجودات التي تسبب بواسطة حالة أو مشاركة تصبح مواد مادية.

الأرض مادية بواسطة هذه الوسائل.

إن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً صاغه الله، من خلال وبواسطة العقل، وكون الكون مادياً، فهو باد للحواس،

لكنه معرض للتحول بطبيعته.

إن هذا الكون لن يزول، كونه موقى بعناية الله.

في حين أن المادة كلها والوجود يتغيران بشكل متواصل، فإن المادة عينها لا تفنى ولا تدمر.

إن العالم غير قابل للدمار. العالم يبقى أزلياً.

لا يمكن لأحد أن يدمر العالم، كلا ولا يقدر على أن يدمر نفسه تلقائياً.

ولا يستطاع إيجاد قوة أعظم من نفسه قادرة على أن تدمره، لا من داخله ولا من خارجه.

إن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً يكون كاملاً، وكونه كاملاً يجب أن يكون كاملاً داخل كينونته[20].

ولا يمكنه أن يكون كاملاً إذا كان ناقصاً أبداً في أي زمن،

ولا إذا كان يعوزه أي شيء في أي زمن، أو إذا وجد فيه عيب، أو إذا احتاج لأي شيء كي يسد حاجته.

إن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً لا يمكن أن يكون كاملاً وتاماً إذا لم يشمل داخل نفسه كل الموجودات وكل الأشياء،

كلا ولا يستطيع أن يعطي شبهاً حقيقياً لأصله ونموذجه إذا لم يكن الشيء المسبب الواحد هو ذو الكمال الأكمل.

لهذا السبب فإن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً يحوي كل شيء ضروري داخل نفسه.

ويحوي الأجوبة عن الأسئلة كلها وشفاء لكل مرض.

لذا لا يمكنك أن تكون في عوز لأي شيء قد تحتاجه في حياتك.

إن هذه الأشياء التي يحتاجها الجسم بشكل ضروري هي سهلة المنال بدون عناء وجهد،

لكن الأشياء الناقلة هي أغراض الرغبة التي تخص الرأي المنحرف وليس الجسم.

إن الذي يظن أن الله يوجد لكنه لا يتولى رعاية أي شي، لا يختلف في أي وجهة نظر عمن لا يعتقد بوجود الله.

الرجل الشرير لا يؤمن بوجود عناية إلهية.

من الفضل أن تحيا متمدداً على الحشائش، مقتصراً على ما أعطاك الله، بدل أن تتمدد على سرير ذهبي والقلق يسيطر عليك.

الكون لأنه نظام كامل ومتناغم، فإن نهاية الأشياء كلها خلقت مع بدايتها:

إن آخر ما وجد هو متولد من موجود سابق.

في بذرة هذا الكون توجد بذرة الأشياء كلها التي كانت وتكون، وستكون، وكل بذرة منها تنبثق تفتحاً في الفصل الصحيح.

وكما قال أورفيوس: البيضة كانت قبل الطير.

الرجال الأوائل احتووا داخل أنفسهم أنواع البذور لكل الأجيال المتعاقبة.

لكن الله ذاته هو الينبوع حيث تنبثق الأرواح الإنسانية كلها.

لا شيء ف يالعالم يكون جديداً بالكلية، إن الأحداث عينها تحدث مرة ثانية.

الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً هو ذو اكتفاء ذاتي.

إن لديه داخل نفسه الأشياء التي يحتاج إليها، يتغذى، يمتلئ مرة ثانية، ويزيد في نفسه،

لكن الأجزاء الأخرى تتغير بشكل متبادل.

الله هو البداية والنهاية للوجود كله، الله يطوق الإنسان وكل الأشياء الأرضية.

الله، الرئيس العالمي، يكون وحده، إنه وحده واحد، ولا نظير له.

توجد وحدات ذات أزواج في كل الآخرين، الأجزاء التي يمكن أن تعرف، توفق، وتوحد بواسطة تطبيق مبدأ الاعداد.

تأتي الكثرة من الواحد، لكن الكثرة معاً تشكل وحدة، التي هي الجوهر الفرد.

إن الوحدة والجوهر الفرد لديهما صلة طبيعية، لكنهما يختلفان برغم ذلك.

الجوهر الفرد هو المبدأ الأساسي للأشياء، لكنه يختلف عن الواحد، الذي هو الله،

تدل النقطة الأساسية ضمناً على جوهر فرد متقدم، والله بدون سابق أو بداية.

الواحد أفضل جوهر فرد، هكذا نسمي الله الجوهر الفرد العظيم، لأنه لا يوجد سابق له،

وندعو نحن الجوهر الفرد عرش الله، كأنه ممثلاً سلطانه وسيادته.

بما أننا لا نستطيع تمثيل الله، لكن بشكل رمزي فقط،

يستعمل الجوهر الفرد كي يمثل عرش الله ولقد وضع في المركز السماوي.

ونحن نرمز إلى هذه السلطة بواسطة رسم تصويري لنقطة وضعت داخل دائرة أو داخل مثلث متساوي الأضلاع.

وذلك كي نضرب مثلاً على وحدة الجوهر الفرد وأبديته بشكل متساو، هذه الأبدية التي ليس لها بداية لسنين ولا نهاية لأيام.

وبشكل مماثل نحن نضع الجوهر الفرد كرأس المثلث الرباعي([21]).

هذا بسبب أن الجوهر الفرد أو النطقة الأساسية هي المصدر والسبب للنظام العددي بمجمله،

إن الجوهر الفرد للعدد هو المصدر المكرس لعبادة الآلهة، ومنه تنبعث الفضائل وتوثق،

ومعه يستطيع العنصر الرباعي التكافؤ، الأم العالمية، التي تحدث الأشياء كلها وتختفي في أعماقها العشرة الخالدة، المشرقة في كل الأمكنة.

كما أن الله يكون سبب الأشياء كلها، كونه الخالق الأوحد والعظيم الذي يعتمد كل شيء عليه.

كذلك فإن الجوهر الفرد يمثل المبدع الأعظم والخير، ويمثل وحدته اللامقسمة.

الجوهر الفرد هو البداية للأشياء كلها.

كما أن النقطة هي البداية لخط، الخط لسطح والسطح لمجسم، يشكل جسماً.

تعني النقطة جوهر فرد أو واحد متقدم، وهكذا فأنها الأساس للأجسام في الحقيقة.

وتنشأ كلها من الجوهر الفرد أو الواحد.

الجوهر الفرد هو المبدأ والأساس للأشياء كلها: من الجوهر الفرد إلى الرباعي غير المحدد، كما أن المادة تابعة للسبب، الجوهر الفرد،

وأتت الأعداد من الجوهر الفرد ومن الرباعي غير المحدد،

وأتت من الأعداد، النقط، ومن النقط، الخطوط، من الخطوط، السطوح، ومن: الأثير، الهواء، الماء، النار، والتراب،

والتي يتألق من جميعها الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً وهي تتحول وتتغير بشكل كلي.

ينقسم العالم إلى قوتين متضادتين:

الواحد أفضل جوهر فرد، نور، حق، تساوي، ثبات، واستقامة،

أما الآخر رباعي أدنى: مظلم، متروك، غير متساو، غير مستقر، ومتحرك.

فيثاغورس ونظرته للإنسان

يتحدث الحكيم عن: الإنسان وعلاقته بالله، ثلاثية، طبيعة الإنسان، صلته بالطبيعة كلها، الإنسان كعالم صغير، الفكرة الخاطئة لولادة الخطيئة والإدانة العالمية لها، تطور الإنسان، اكتسابه للعقل والإرادة الحرة، الإنسان كابن لله، طبيعة الخير والشر، نسبية الأشياء كلها، القيم، القوانين الكونية والإنسانية، والعدل، ويحث وينصح ويحذر الإنسان كي ينشد الحياة الوافرة.

لنسأل بعد كل ما قلناه، أيكون الإنسان سيد الأرض؟

إن الإنسان ثلاثي، كونه مركباً من روح، عقل، وجسد.

الروح إلهية، جزء من الله، الجسم مادي وفان.

العقل يرتبط بـ ويشترك مع الجسم والروح كليهما.

يتماثل الإنسان مع الطبيعة كلها على نحو مضاعف من خلال وبواسطة جسده وروحه كليهما.

يشترك في الألوهية بواسطة روحه التي يستمدها من الله مباشرة،

ولديه صلة الله، بالروح كلها، وبالنالس جميعاً ذوي الروح.

ولديه صلة بواسطة جسده الفاني مع كل مخلوق قد كان ويكون، وعلى وشك أن يكون.

فجسمه مؤلف من العناصر عينها، التي يتألف الكون منها بوصفه نظاماً متناغماً كاملاً.

هذا الكون الذي صاغ وأبقى على أجسام المخلوقات الحية الأخرى لأزمنة خلت.

هذه المخلوقات التي عندما تحللت أجسادها، عادت إلى حالتها الأولية.

قدر أن يتبع الجسم الإنساني الفاني اليوم دورة التغيير الأزلية.

وأن يصبح الدائرة للأشياء الحية الآتية.

الإنسان عالم صغير، بسبب أنه خلاصة وافية للعالم:

ليس بسبب أنه مثل الحيوانات الأخرى،"حتى على الأقل منها" يتألف بواسطة العناصر الخمسة.

بل بسبب أنه يحتوي كل قوى العالم.

يشمل العالم الله، العناصر الخمسة، الحيوان والنبات، التي انبثقت من الله.

تحتوي هذه القوى كلها في الإنسان.

على كل حال، الإنسان في كل هذه القوى، هو أدنى بالمقارنة مع القوى الأخرى.

العالم متضمناً الله، الإنسان أدنى من الله.

بما أن الإنسان يتركب من قوى مختلفة، فلديه حياة صعبة كي يحياها.

العناصر كلها تعمل بشكل غير منقطع:

لا يوجد تقطع مع الله أو فترة استراحة، ومع الأشياء القريبة له في الفكر والعقل، الأشياء كلها تتغذى ليل نهار،

في حين أن الأشياء الأخرى جميعاً، تحكم بطبيعة واحدة فقط، يحكم الإنسان بعديدها.

يجذب الإنسان بكل القوى المختلفة التي يحتويها.

لكن من يكون مثل سائق المركبة الخبير المحترس، فإنه يهذب العنصر الإلهي داخل نفسه،

وسيكون قادراً على أن ينتفع بالقوى الأخرى بواسطة مزج العناصر، بقدر ما يكون ذلك ضرورياً.

هناك يلازم الإنسان الكمون، لديه قوى طبيعية ونفسية مجانسة للألوهية.

إن الوجود هو طبيعة وعلمية لا يدري الإنسان بهما، وذلك ناشئ عن جهله.

يستطيع الإنسان أن يكتشف قواه بواسطة معرفة الله ومعرفة النفس،

ومعرفة ماهية روحه، أي متى أتت، ومتى تذهب.

يحقق الإنسان السيادة على القوى الإلهية على قوة العدد، وعلى الفن الإلهي، بنسبة الدرجة التي يحقق هو فيها السيادة على نفسه، بواسطة الحكمة،

والتي يقدر فيها على التحادث مع الله وعلى تلقي المعرفة الكاملة للحقيقة كلها.

يخبر اللاهوتيون قصة أن التيتانيين[22] العمالقة الهائلين ومن أجل جريمتهم التي ارتكبوها بحق الآلهة.

دمروا تدميراً ولم يعد لهم وجود، بصاعقة زيوس، وأن الجنس البشري انبثق من رمادهم،

وأن الجنس البشري جنساً إلهياً بسبب أن أسلافهم العمالقة التيتانيين، التهموا الإله الشاب زاكريوس.

لكنهم تحت الإدانة العالمية كي يقاسموا الجحيم أبدياً لأجل الخطأ الذي ارتكبه أسلافهم.

وهكذا فإن الجنس البشري، بسبب خطيئة أسلافهم الأصلية،

موصوم بالخطيئة منذ الولادة، ويبقى في حاجة للإله ديونيسوس، للتخلص من الخطيئة وعواقبها.

إن هذه القصة هي أسطورة واختلاق وبهتان كي يستهلكها السوقة والجهلة، ولإغناء من يمكن غفرانه والصفح عنه.

الإنسان لم يسقط أبداً لكنه ارتفع على الدوام.

الإنسان الفاني هو إحداث للتطور انبثق خلال الدهور الفسيحة بشكل صغير جداً، إلى الصور الأسمى، إنه لا يزال يخضع للتطور والتغيير، مثل كل الأشياء الأخرى، وسيستمر كي يفعل ذلك حتى نهاية الزمن.

من الواضح لكل عاقل أن الإنسان الفاني لم يكن باستطاعته امتلاك تشوئه في صورته الحاضرة.

لأنه لم يكن له عون، وكان بقاؤه مستحيلاً.

فنظام الأشياء وتربيتها أن تبنى صورة على صور أخرى.

إن مهد الإنسان كان العمق العظيم، فالرطوبة هي مبدأ الحياة المفعمة بالنشاط.

الإنسان تطور من الشكل السمكي بادئ ذي بدء، ثم تغير تدريجياً خلال عدة مراحل ليصبح إلى ما هو عليه الآن.

هكذا فإن الإنسان لم يسقط أبداً من حالة أعلى إلى حالة أدنى،

بل إنه ارتفع من درجة أدنى إلى درجة أعلى بشكل دائم.

كلا ولم يكن الجنس البشري تحت الرداءة العامة.

ستكون الحالة كتلك غير منسجمة مع طبيعة الله.

الله يميل بعطف نحو مخلوقاته كلها.

الله لا يدين أحداً، على الأصح الإنسان هو الذي يدين نفسه.

لم يقدر لأحد أن يعاني في الجحيم بشكل دائم من أجل جرائم لم يرتكبها،

لكن العديد أجبروا كي يقاسوا العواقب الطبيعية لأخطاء سلفت في هذه الحياة.

تدخل هذه المعاناة تحت المبدأ العالمي للعلة والمعلول.

كان الإنسان بدون عقل، عند بدء وجوده، ولديه غريزة كهاديه الوحيد.

لكنه عندما حرر نفسه من السجن المائي اكتسب العقل بشكل تدريجي.

هكذا انبثق الإنسان من الماء بعقل مظلم جاهل إلى عالم النور.

الظلام بطيء كي يفهم النور، لأن كل شيء يظهر مظلماً للعقل، الغير المنور بالعمل والمعرفة.

العقل هو النافذة التي يرشح نور المعرفة من خلالها.

العقل الخلاد للإنسان هو أكثر امتيازاً من طبيعته الحسية غير العاقلة.

تماماً مثلما تكون الشمس أكثر امتيازاً من النجوم.

الله وهب الإنسان العقل كي يمكنه استعماله ليفتح الفكر إلى عالم النور.

وليأخذ موقعه الرفيع بشكل يليق به كابن لله.

يا أيها الناس ذوي الروح، أنتم أطفال النور.

لكن الله يكشف حكمته بشكل بطيء وبدرجات، كما يجهز الإنسان نفسه كي يتلقاها.

لأنه لكل معرفة وقتها.

الأساس للحياة هو على مقربة من القلب، لكن الأساس للعقل والرشد في الرأس.

يكمن الخطأ في الانحراف عن الرشد الصحيح، أو في مناقضته.

إن سبب الخطأ هو الجهل.

إن الجهل بحقائق الخير يقود إلى الضلال.

من المستحيل أن يفعل الإنسان العاقل الخطأ.

ينتج الجهل الأغلاط وتنشد المعرفة الانسجام.

إن فقد الغاية "خطيئة" لهذا السبب فإن ذلك جهل بطبيعة الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً في نور العدل،

بالجهل يخفق الإنسان في إدراك المبادئ الصحيحة والقيم الحقيقية التي تحكمه،

ولذلك لا نفهم القياس ولا حد القياس.

يأمل الإنسان في الأشياء التي لا يجب أن يأمل بها لجهله،

وينشد الأشياء التي لا ينبغي عليه إيجادها،

ويتوقع كي يتلقى الأشياء التي لن يتلقاها.

هكذا يرمي حياته خارج التوازن، يضلل ويحبط نفسه ويقوض ثقته بالله.

إنه يدين نفسه بجهله لمبادئ الحياة.

تذكر – الله لا يدين أي إنسان، الإنسان يدين نفسه.

الله ليس السبب لأي شر.

الرجال يتسببون بلايا مختارة لأنفسهم، برغم أن الخير بالقرب منهم لا يرونه ولا يسمعونه.

قلة هم الذين يعرفون كيف يتخلصون من الشرور، هكذا يكون القدر الذي يعمي فهم الفانين.

تنشأ الشرور من الذنب وحده، في حين أن الله هو سبب الخير وسبب أية منفعة، ومع ذلك نتجاهل إحسانه، ونحيط أنفسنا بشرور معتمدة في الوقت نفسه.

وهكذا يلوم الفانون الآلهة كما لو كانت هي الأسباب لشرورهم، حسبما يقول الشعراء!

برغم هذا فإن الفانين لا يقاسون البلية من القضاء والقدر بل بسبب جرائمهم.

لقد كون العالم بروح، ويحكم برشد وعناية إلهية.

إن الكون بوصفه نظاماً متناغماً يحكم بقوانين ثابتة، غير متغيرة، ولا تخطئ قط من البداية وإلى الأبدية كلها،

والتي بها وبواسطتها يحضر الوجود كله إلى التناغم والتناسب، إلى النظام والتوازن.

الحكم الخالد للكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً هو التطور، النظام، والتناسب.

القوانين الإلهية المتحركة ذاتياً إلى الأبد أوجدت كي تحضر الأشياء كلها إلى القياس، ولتعيدها إلى التوازن.

إن الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً ومبادؤه التي تحكمه هي كلها هندسية متناسقة ومتناسبة.

لأن الله هو الاختصاصي الكامل بعلم الهندسة، وهو الذي يعبر بأشكال هندسية بشكل متواصل.

إن ما يفيض إلى الداخل يتدفق إلى الخارج، وما يفرغ يمتلئ، وما يستبدل يعاد.

كل الأشياء لديها المتمم لها، وهو الذي يعدل ويعيد الأشياء إلى التوازن.

ولا يوجد شيء صحيح أو خطأ لم يحضر إلى التوازن الدقيق بواسطة العدل الجزائي[23].

بما أن الله كمال، فالكمال مقياس الأشياء ويجب أن يكون هدف الرجال.

إن الكمال بسبب نوع شكله الفريد الخاص هو المقياس لكل شيء.

الكمال في أية صورة يعني المساواة والتوازن والحرية من الإفراض والنقص.

تأخذ الأجسام الطبيعية كلها الشكل الدائري، بسبب أن تناسب المساواة هو في الحركة الطبيعية،

لأن كل شيء يتحرك في تناسب:

وعندما يحدث التناسب للمساواة هذه ينتج دوائر وأجساماً كروية، وهو الوحيد الذي يفعل ذلك،

بسبب أنه يدور على نفسه.

لهذا السبب، فإن كل شيء داخل كل صورة هو نسبي، وهو في درجة متناسب وملائم.

بشكل مماثل، فإن كل شيء في الكون نفسه بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً هو نسبي، وهو في درجة متناسب وملائم لكل شيء آخر.

الكون بوصفه نظاماً كاملاً متناغماً هو وحدة، إنه تشكيل من الكل الصور في داخله.

وهكذا فكل صورة تكون واحداً لكثرة وجزءاً من وحدة، وهي متصلة بكل المقومات الأخرى للوحدة.

كذلك فكل صورة لديها قيمتها المحددة والميزة الخاصة النسبية داخل نفسها.

وهي متصلة بالقيم لكل صورة أخرى،

كل صورة في درجة، في نسبة، وفي ملاءمة،

والقيم نسبية لكل الصور بشكل مماثل كما هي بين أنفسها، وهي كذلك في درجة ونسبة.

لذلك فإن كل صورة يحكم عليها طبقاً لقيمتها النسبية.

لا شيء كائن يكون طاهراً، بقدر ما يشترك التراب بالنار، النار بالهواء، الهواء بالماء، والماء بالنفس.

بشكل مماثل، يشترك الجميل في المشوه، العادل في الظالم،

هكذا يمكن للدوافع الإنسانية من هذا المبدأ، أن تحول في كلا الاتجاهين بواسطة الاتجاه المناسب.

كون كل شيء نسبي وكل نوع لديه قيمته الخاصة، كل في درجة،

يمكن لأي شيء أن يكون صالحاً في وقت واحد أو فصل واحد أو أن يكون أخرى، كل في درجة.

تشبه الأشياء الوضيعة بالأشياء السامية([24]):

توحدهما قواهما التي لا تقهر كي ينتجا شيئاً واحداً منفرداً، الشيء الأكثر إدهاشاً من كل الأشياء الأخرى،

وكما أن الأشياء تنبعث بإرادة الله الواحد المنفرد،

هكذا فإن الأشياء كلها مهما كانت يجب أن تنشأ بواسطة هذا الشيء المنفرد — بواسطة سلطة ذات طبيعة علامية.

لا يوجد شيء ذو طبيعة طالحة أو شريرة في نفسه، الخطأ في أسلوب الاستخدام.

يكمن الذنب في الخطأ أو في الاستخدام غير المألوف.

إن أشياء كثيرة هي جيدة جداً في طبيعتها، تصبح سيئة عندما تفعل في غير وقتها.

الملذات غير المألوفة تنشئ الآلام.

بشكل مماثل، فإن الأشياء الجيدة تصبح سيئة بواسطة الإفراد أو النقص في استخدامها.

تتحول الأشياء الأكثر مسرة، وكل ما يتجاوز حده ومقياسه إلى الأقل بهجة.

قيل إنه يوجد وسط بين الخير والشر، إنه الذي لا يكون خيراً ولا شراً.

يمكن أن تشبه الدول بخطوط ثلاثة متحدة الأطراف، وتشكل مثلثاً يضم حداً واحداً قائماً،

الخطوط كونها أربعة، ثلاثة، واثنان، هكذا واحدهما يكون كخط رابع إلى ثلاثة، والآخر كثلاثة إلى اثنين[25].

ويكون الخط الثالث الآخر الوسط الحسابي بين الاثنين والأربعة.

من هنا، فإن المسلك الوسط بين المتطرفات، واعتدال الأهواء،

هو الشيء المثالي للخير ويجلب السعادة للجميع.

أنشد القيمة الحقيقية للأشياء كل، ها، وتنعم بكل هبات الله طبقاً للاعتدال.

العالم وأعمال الطبيعة كلها جيدة وصالحة، كذلك تناسب النظام، الجمال والتناغم.

إن العيوب، الأخطاء، والشرور التي وجدت أبداً كلها في العالم، إنما أدخلت إليه بالإنسان فقط.

إنها خدع الفعل الناقص الفاني في انبثاقه من الظلام إلى النور،

وهي أعمال الجهد الفردية، التي تكون الشيء عينه، خرافة.

لا يوجد شيء تابع للعالم الذي يكون شراً، أو سيئاً، أو خطأ في نفسه بشكل طبيعي.

إن كل شر أحدثه اعتقاد الإنسان الخاطئ، أو استخدامه الجاهل للقوى.

إن الأشياء كلها التي تكون طاهرة بشكل طبيعي تبقى طاهرة برغم إساءة الإنسان استعماله لها.

وهكذا فكل شيء ملازم للشر يكون نتيجة عقل الإنسان.

كل شيء يكون خيراً للطاهر في عقله وكل شيء يكون شراً لدى الشرير.

إن كل الأشياء التي لا تشكل نظام العالم الطبيعي هي إبداع وإنتاج عقل الإنسان.

انبثقت من مصدر غير كامل على الإطلاق، إنها أشياء اصطناعية وغير طبيعية، وناقصة في نفسها.

يوجد بعض هذه الأشياء الاصطناعية جيدة بشكل نسبي، وأخرى جيدة كذلك بسبب أنه يعتبرها هكذا.

ويوجد بعضها سيئة في طبيعتها بشكل أكيد، وبعضها الآخر سيئة بسبب أنه يظن أنها سيئة فقط.

إن الأشياء الخيرة والشريرة في هذا الحقل هي حالات العقل بشكل واسع لهذا السبب، هس نسبة وأمور ذات درجة على الدوام.

لذلك إفحص كل القضايا في نور الحقيقة الصافي، واحتفظ بحكمك عليها إلى أن تتحقق من الخواص كلها.

وقرر في أية درجة نسبية تكون الأشياء هذه.

تأمل ملياً التمييز بين القانون الإلهي والقانون المصاغ بالإنسان.

الجمال في الفلسفة العربية الإسلامية

مقدمة عامة

للمسلمين نظرة خاصة ومتميزة في مجال الفن والجمال فقد انفرد العرب بميزة لم تتوفر لغيرهم وهي أن يقظتهم القومية اقترنت برسالة دينية فالإسلام هو بحق خير مفصح عن يقظة العرب ونهضتهم ووحد شخصيتهم واصطبغ بعبقريتهم وامتزج بتاريخهم ودمج فيهم اللفظ والشعور والفكر والتأمل بالعمل فهو خلاصة ما في الشخصية العربية من قيم ومثل.

فلو أمعنا التفكير متجردين من أي هوى لأدركنا أن الإسلام كان مبعث نهضة فكرية عظمى شاركت في تجربة البشر الفلسفية والحضارية مشاركة إيجابية فعالة وأسهمت في تطور وجدان الإنسان أينما كان فصار نتاجها جزء لا يتجزأ من تراث النمو العقلي والعاطفي في عموم البشرية.

وكذلك لو أمعنا التأمل والتفكير متجردين من هوانا لتأكدنا أن العصر الذي ظهرت فيه هذه الدعوى كان من أغنى عصور التاريخ في شرف النفس والضمير وفي المشاعر الحية المخلصة.

فالإسلام عندما انتشر وتوسع لم ينتشر في الفراغ بل انتشر ودانت واعتنقته أمم عريقة عرفت حضارات شتى وثقافات متنوعة ومرت بتجارب روحية ومادية متعددة فقد اتصل الإسلام بهذه الأمم واتصلت به وأخذ منها وأعطاها واختلط بأقوام كثيرة ومختلفة ونتج عن ذلك مزاج فكري واجتماعي واقتصادي وروحي مما ميز الحضارة العربية الإسلامية وأعطاها طابع مميز.

وكان للفتوحات الإسلامية أثر كبير في هذا البناء الفكري الجديد فكان التقارب العربي الإغريقي أثر كبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون فانتقلت الفلسفة اليونانية إلى الفلاسفة العرب والمسلمون وتبلورت في أذانهم

وامتزجت بأفكارهم فأثرت بهم تأثيراً كبيراً إلا أنهم صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية فكان ما يميز الفلسفة الإسلامية عن غيرها هو(أن الفلسفة تلتقي مع الدين لأن أهدافهما مشتركة وغاياتها واحدة لهذا نجد أهم ما يميز الفلسفة الإسلامية أنها فلسفة توفيقية بين الدين والفلسفة).

منذ بداية ظهور الإسلام وقف الإسلام ضد أي سلوك يؤدي إلى انحراف أو ارتداد نحو مظاهر الجاهلية وكانت الفنون من ضمن الأمور التي قاومها المسلمون خوفاً من أن تؤثر سلبياً على المجتمع الإسلامي ومع ذلك بقي للشعر مرتبة خاصة بين المسلمين.

مفهوم الجمال في الإسلام:

"إن لفظ الجمال ذكر في القرآن في مواضع كثيرة وتحت مسميات عديدة"، ويذكر ابن الأثير في لسان العرب: :إن الجمال يقع على الصور والمعاني" [1].

والقرآن الكريم يحفل بالكثير من الآيات التي تعبر عن الجمال وتقع على الصور والمعاني، فمن الآيات التي جاءت معبرة عن الصور المرئية أو الجمال المرئي أو الشكلي: بسم الله الرحمن الرحيم (والانعام خلقانها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)[2].

ومن الآيات التي جاءت في القرآن معبرة عن الجمال في المعنى والجمال في المضمون.

(1) ابن منظور(مجد الدين بن يعقوب): لسان للعرب، طبعة جديدة محققة ومنقحة ومشكولة، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

(2) سورة النحل: الآية(5،6).

بسم الله الرحمن الرحيم (قال بل سولت لكم انفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون)[3].

(وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل)[4].

(فتعالين امتعكن واسرحكن سراحا جميلا)[5].

(واصبر على ما يقولون واهجرهم هجرا جميلا)[6].

ويعرف أبو حامد الغزالي بقوله: "إن الجمال ينقسم الى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب، ونور البصيرة، والجمال الأول يدركه الصبيان والحيوان، أما الجمال الثاني يختص بإدراكه أرباب القلوب ولا يشاركهم في إدراكه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا، ثم يضيف الغزالي: " فمن رأى حسن نقش النقاش، وبناء البنّاء انكشف له من هذه الافعال صفاتها الجميلة الباطنة التي يرجع حاصلها عند البحث الى العمل والقدرة، كما يؤكد أن الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازع له، الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء" [7].

ويقول الغزالي: "واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إذا كان يتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإذا كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو المرتبة وحسن الصفات والاخلاق وإرادة الخيرات...... الى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك

---

(3) سورة يوسف: الآية(18).

(4) سورة الحجر: الآية(85).

(5) سورة الأحزاب: الآية(28).

(6) سورة المزمل: الآية(10).

(7) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج2، ص 306.

بحاسة القلب، ويؤكد الغزالي أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود" [8].

والغزالي هنا يقسم المظاهر الجمالية الى ثلاثة أقسام: جمال حسي يدرك بالحواس، وجمال وجداني يدرك بالقلب، وجمال عقلي يدرك بالعقل.

وقد تحدث ابن قيم الجوزية: "عن جمال الظاهر والباطن، ورأى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة وهو محل نظر الله من عبده وموضع محبته" [9].

أما جلال الدين الرومي مؤسس الطريقة الصوفية المولوية:

فيتساءل: "هل يرسم الرسام صورة جميلة حبا في الصورة نفسها دون أن يأمل المنفعة من ورائها؟ وهل يكتب الخطاط كتابة فنية حبا في الكتابة عينها دون أن تكون القراءة هي غايته منها؟ ويجيب: إن الصورة الظاهرة إنما رسمت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنة أخرى على قدر نفاذ بصيرتك"[10].

مفهوم علم الجمال المعاصر:

"إن علم الجمال بمعناه الدقيق هو علم قوانين التطور العامة للفن، ويعتبر الفن أعلى شكل في عملية الاستيعاب الجمالي من الواقع وبما أن علم الجمال هو

---

(8) أبو حامد الغزالي: المرجع السابق، ص ص 267- 306.

(9) عبد الفتاح رواس قلعة جي: مدخل الى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة، سوريا، 19، ص14.

(10) سمير الصايغ: الفن الإسلامي قراءة تأميلية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت 1408 هـ 1988م، ص251.

علم قوانين التطور العامة التي تظهر في الفن فإنه يحتل مكانا بارزا في الفلسفة من جهة وفي علوم الفن من جهة أخرى، ويبحث علم الجمال ايضا في حقيقة الوعي الانساني الذي يعتبر انعكاسا للوجود الإنساني [11].

ويقول عبد الغني الشال: " إن الجمال والتعرض له شيء صعب المنال ومعقد جدا، ولكن حيث أنه حقيقة ماثلة فلا بد أنه صفة أو مجموعة صفات أو قيم كامنة في الأشياء الطبيعية أو المصنوعة بنظام خاص دقيق وبعلاقات خاصة تحدث إحساسا بالمتعة والرضا وهذه القيم لا بد منها لأنها جانب حي نام للتقدم الاجتماعي[12].

تعريف الجمال:

إن موضوع علم الجمال هو إدراك القيم والجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليه وجودا موضوعيا[13].

الفلسفة الجمالية:

"هي دراسة القيم في علم الجمال أو الفن الجميل وتتناول الفلسفة الجمالية الجوانب النظرية من الفن الجميل بأوسع معنى له مع عدم الخلط بينه وبين الأعمال الفنية، أو بينه وبين اتجاهات الفن التعبيرية" [14].

قضية التحريم :

اطلع العرب على فنون الشعوب المجاورة وتأثروا بها كالفن الساساني والبيزنطي والقبطي، إلا أنهم ابتعدوا عن تصوير الأحياء حتى قبل الإسلام وذلك

---

(11) عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص 14.

(12) عبد الغني الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية، 1956، ص 60.

(13) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال(تخطيط النظرية في علم الجمال)، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ، ص 74.

(14) راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987م.

مرده إلى طبيعة حياتهم التي تدفعهم إلى التأمل الدائم والتفكير بمظاهر الكون وأسراره، مما جعلهم يعتقدون بوجود إله يرتقي فوق مستوى البشر، فحاولوا الابتعاد عن تصوير الإنسان لاعتقادهم بقصوره إلى جانب الإله وعظمته وكان ذلك بمثابة رفض للفن الإغريقي الذي مجد الإنسان وعظمه ووصل به إلى أعلى المراتب.

أما بعد الإسلام فقد تخوف المسلمون من الفن فابتعدوا عن النحت لأنه يذكر بعبادة التماثيل التي كانت سائدة في الجاهلية وكذلك حاولوا الابتعاد عن الشعر في البداية لأنه يمثل أهم مظاهر الجاهلية هذا مع أن القرآن لم يتعرض صراحة لموضوع التصوير إلا أنه قد رويت أحاديث عن الرسول ﷺ تشير إلى أن أشد الناس عذاباً يوم القيامة هم المصورون وأن الملائكة لا تدخل البيت الذي يحوي صوراً أما الفقهاء فقد اختلفوا حول التصوير واختلافهم مرده إلى الموضوعات التي يتناولها المصورون.

أما علماء الدين المعاصرون فقد أباحوا التصوير لهدف علمي أو فني حيث قال الشيخ محمد عبده:(يغلب على ظني أن الشريعة أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد التحقيق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل)، ولو فرضنا أن القرآن حرم فعلاً تصوير الأحياء فإنه حرم الكبائر حيث هاجم الفقهاء علم الكلام والفلسفة والمنطق والتصوف، ومع ذلك تطورت هذه العلوم، فلماذا يدعي البعض أن الفن الإسلامي قد تعطل؟ وأن تعطله يعود إلى تحريم العقيدة له.

من الجائز أن نعتقد أن تحريم الفقهاء للتصوير أدى إلى عرقلة الفن الإسلامي خاصة في مراحله الأولى لكن ما لبث أن تحول الفنانون إلى فن الزخرفة مع الامتناع عن محاكاة الأحياء وفي هذه المرحلة ظهرت إبداعات الفنان المسلم حتى غدت فناً مزدهراً يستحق الدراسة والتقدير.

وتميز المسلمون عن غيرهم بأن جعلوا العقل هو المعيار الأصلي في الفن حيث كانت قيمتهم منطلقة من القيمة الأخلاقية الجمالية وتمثل هذا في موقف كلاً من:

1. أبو حامد الغزالي: حين اعتبر تذوق الجمال يكون بالحواس إذا كان بادياً في الأشكال والعلاقة فيما بينهما ويمكن تذوق الجمال بحاسة القلب إذا ارتبط بالقيم الأخلاقية والفضائل والوجدانيات وكذلك يمكن إدراكه بالعقل إذا ولّدت المدركات لذة عقلية تدفعنا إلى استعمال القياس والتقويم.
2. محمد قطب رأى أن الحس والذهن يشترك في تذوق الجمال وتقييمه لأن الجمال مجاله الحس إلا أن الذهن يضع لتقويم الجمال معايير متناغمة مع المظاهر الجمالية للكون، تكمن في الدقة والتوازن والترابط بحيث لا تتعارض مع أهداف العقيدة وأهداف المجتمع الفاضلة في جميع مجالاتها وتتسامى عن الإمتاع الحسي المجرد إلى التعبير عن الجمال الأكبر المستمد من ناموس الكون وهو الذي يجب أن تمارسه الفنون الإنسانية الرفيعة التي تتجاوب تجاوباً صحيحاً مع حقيقة الوجود.

ونستنتج من ذلك أنه ليس من الضروري أن يعبر الفنان المسلم مباشرة عن الإسلام والعقيدة بل يعبر عن حقائق جوهرية في الوجود تفاعل معها وأحسها من منطلق إسلامي.

ومع أن الفنان المسلم تجنب دائماً تصوير الإنسان إلا أنه عندما عبر عنه تعامل معه كعنصر قوي لا يخضع لصراعات المجتمع وقوى الاقتصاد والمادة بل هو الذي يخضع هذه القوى ويسخر الكون من خلالها من أجل أهداف فاضلة وسامية، والانفعال في نظر الفنان المسلم شيء لحظي دنيوي لا يستحق التخليد في عمل فني، أما الإمتاع في الجمال يجعله في أدنى المراتب، لأن الفنان المسلم يطمح إلى مستويات أرقى من إمتاع الرغبات والشهوات، فكان الفن الإسلامي إعلاءاً لشهوات الإنسان الدنيوية إلى مستوى يتمثل في تعطشه الدائم للمعرفة وهكذا أفلت الفنان المسلم

من الكتب ليصل مستواه إلى الجمال الأكبر الذي يتجسد في الفضائل ليكون تأثيره في المجتمع إيجابياً.

وبتأثير من الفلسفة الجمالية عند المسلمين ظهرت مدارس فنية شكلت مجالاً خصباً للبحث والدراسة.

تطور الفن الإسلامي

لقد ظهرت في نهاية العصر الأموي أربع مدارس إسلامية وهي:

المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية والمدرسة الهندية والمدرسة التركية العثمانية.

أولاً: المدرسة العربية

انتشرت أساليب هذه المدرسة من العراق إلى الأندلس وكانت مراكزها في بغداد والموصل ودمشق وغرناطة وقد ظهرت في هذه المراكز أساليب مختلفة منها:

أ) **التصوير الطولوني الأخشيدي**: كان مركزه في مصر.

أسلوبه:

1. تأثر بالفن القبطي والفرعوني.
2. تميز باستخدام اللون الأحمر والأصفر والأخضر.
3. استخدام الزخارف النباتية والهندسية والأدمية.

آثاره: صورة الفارس الملتحي يمتطي جواده وإلى جانبه آية قرآنية.

ب) **التصوير العباسي:** كان مركزه العراق.

أسلوبه:

1. تميزت الرسوم بالسحنة السامية وذلك من خلال الوجوه ذات اللحى والشوارب وظهور الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص.
2. تميزت الرسوم بالبساطة والتحوير في رسوم الأشجار والنباتات والعناصر الزخرفية.
3. لم يراعوا الواقع في الأبعاد والأحجام أو التشريح في الإنسان والحيوان.
4. رسم العمائر اتسمت بالشفافية حيث رسم الفنان الحجرة وحذف الحائط الأمامي لها.
5. ازدهرت في هذا العصر المخططات المصورة وفن تزيين صفحات الكتب.

آثاره:

1. كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع.
2. كتاب مقامات الحريري.
3. كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع.
4. كتاب الأغاني للأصفهاني.
5. كتاب الحيوان للجاحظ.

ج) **التصوير الفاطمي:** كان مركزه في القاهرة.

أسلوبه:

1. تأثرت الرسوم الفاطمية بالأسلوب الإيراني خاصة في رسم الوجوه فظهر الوجه القمري المستدير.

2. كان التصوير الفاطمي يتميز بروح الترف التي سادت كل شيء في هذه الفترة والتي عكستها الرسوم الجدارية على الجدران وعلى الخزف.

آثاره: الرسوم الجدارية في القصور والحمامات.

ثانياً: المدرسة الإيرانية

انفصل التصوير الإيراني عن التصوير العربي، بعد استيلاء المغول على إيران في القرن السابع الهجري حيث ظهرت ثلاث اتجاهات إيرانية منها: التصوير المغولي والتصوير التيموري والتصوير الصفوي.

أ. التصوير المغولي:

ميزاته:

1. تميزت الرسوم بالواقعية.
2. اقتباس التقاليد الصينية مثل السحاب الصيني وزهرة اللوتس وبعض الحيوانات الخرافية كالعنقاء والتنين.
3. اختفت السحنة السامية وحلت محلها المغولية فتغيرت الملابس وأغطية الرأس وخوذات المحاربين.

آثاره: رسوم المعارك الحربية وما فيها من حيوية وانفعال وحركات جريئة.

ب. التصوير التيموري

يعد التصوير التيموري من أزهى عصور التصوير، حيث ساهمت عدة عوامل في اتجاه هذا الفن نحو الروعة والكمال، منها:

1. اهتمام الأسرة التيمورية بالفن وخاصة التصوير.
2. تنافس الأمراء على تزيين قصورهم.

3. ساهمت الرحلات الدبلوماسية المتبادلة بين الصين وإيران في تعريف الفنانين على أسرار مهنة التصوير.

ميزات التصوير التيموري:

1. استخدام الألوان الساطعة كالأحمر والأخضر والأزرق.
2. عبرت موضوعاتهم عن القصص التي اتسمت بالرومانتيكية مثل: مجنون ليلى، هماي وهمايون.
3. استخدموا الأشكال الهندسية وخاصة في المساجد.
4. تجاهلوا قواعد المنظور.
5. استخدموا الحبر الصيني.
6. إحكام التكوين.
7. إتقان رسوم العمائر وتوزيعه للأشخاص والأشكال ببراعة.
8. ظهرت العمامات المخروطية الشكل التي لها عصا طويلة في كثير من رسوماتهم ومن الأمثلة عليها:

- مخطوطة عن الفلك التي تبين مواقع النجوم والكواكب.
- مخطوطة(خواجو كرماني) التي تعرض قصة الغرام للأمير الفارسي هماي بحبيبته همايون.

ج. التصوير الصفوي

امتد العمر ببهزاد إلى عصر الصفويين وبلغ فنه أعلى درجات الإتقان فتتلمذ على يديه الكثير وكان من أشهرهم(قاسم علي) صاحب مخطوطة المنظومات الخمس التي تضم سبع صور عليها أعضاؤه.

لكن في نهاية العصر الصفوي انحط التصوير للأسباب التالية:

1. انصراف الحكام عن المصورين مما جعلهم ينتجون للسوق بكميات كبيرة ففقد التصوير مميزاته نظراً للذوق الفني السائد.
2. وصول عدد كبير من الفنانين الأوروبيين الذين كلفوا بتزيين القصور الملكية كان وصولهم عاملاً هاماً أدى إلى انحطاط التصوير في هذه الفترة.

ثالثاً: المدرسة الهندية

امتدت الحضارة الإسلامية في الهند خلال قيام الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند من القرن السادس عشر حتى التاسع عشر، فنشأت مدرستين للتصوير الهندي:

(1) المدرسة الهندية المغولية

وامتاز أسلوبها بـ:

أ. احترموا قواعد المنظور.
ب. استخدام الألوان الهادئة والداكنة.
ج. اشتراك أكثر من فنان في رسم اللوحة الواحدة.
د. رسموا الأشخاص والطيور والحيوانات والنباتات كما صوروا النساك ورجال الدين وهم يحادثون الأمراء.

أبرز مصورون هذه المدرسة:

أ. بازوان.
ب. دارم دارس.
ج. لال.

(2) مدرسة راجبوت

من مميزاتها اختلاف مواضيعها حيث كانت مستمدة من الأدب الشعبي والملاحم الهندية وقصص الآلهة والقديسين واعتمدت على تقاليد التصوير الهندي القديم.

رابعاً: المدرسة التركية العثمانية

استدعى سلاطين الأتراك مصورين إيرانيين وقامت هذه المدرسة على أكتافهم ومنهم المصور(شاه قولي) و(ولي جان التبريزي).

أسباب عدم ازدهار التصوير في هذه المدرسة:

1. بحكم الدين الذي ينظر إلى التصوير نظرة عدائية.
2. عدم تشجيع السلاطين للفنانين واستدعائهم الفنانين الأجانب.
3. عدم توفُّر الذوق الفني للسلاطين الأتراك العثمانيين.

من مميزات هذه المدرسة:

1. تأثروا بالمدرسة الإيرانية وخاصة بالتيمورية والصفويين مع إظهار الخصائص التركية في السحنة والمعارك والعمائر.
2. استخدموا الألوان الزاهية واللون الفضي والذهبي بكثرة.

العناصر الفنية التشكيلية في الفن الإسلامي

1. استخدام الخط واللون والمساحة والظل والنور والملمس والحيز.
2. استعمال اللون للكشف عن الحس المرهف وإعطاء الانطباع الرومانتيكي.
3. استخدام الأشكال المبسطة في وحدات زخرفية محوَّرة عن الطبيعة لتعبر عن ذاتية المسلم وتفرده بين الفنانين.

4. استخدام المسلم للتقسيم والتصنيف والتحليل، ويبدو واضحاً خاصة في الفن الإسلامي عندما لجأ إلى التبسيط والتجزئة للوصول إلى الأشكال الأولية للأشياء.
5. استخدام تكرار الوحدات الزخرفية بشكل يوحي بالاستمرارية واللانهائية.
6. استخدام الخط ليعبر عن الحركة بمعناها الجمالي فاستخدم لذاته دون أن تكون له دلالة موضوعية وللخط الإسلامي نمطان:
7. نمط الخط المنحني المنطلق من حدود مساحة معينة كي يوحي بالاستمرارية والانطلاق مثيراً بذلك لذة جمالية خاصة.

- الخط الهندسي فيتميز بجمال رياضي يستشعره العقل ويعطي إحساساً بالاستقرار والثبات والسكون ليقود المتأمل إلى داخل المساحة.
- استخدام اللون الذهبي لأنه لون خارق للطبيعة أما الألوان الزرقاء والصفراء والحمراء والخضراء فقد استعملت كي تؤدي وظيفة الضوء لأن اللون النقي يعبر عادة عن الضوء ولم تعبر الظلال عن البعد الثالث أو التجسيم لكن كانت وظيفتها جمالية تشكيلية كي تعطي الإيقاع والتنوع أو تعبر عن الملامس.

خصائص فن التصوير الإسلامي

تميز الفن الإسلامي عن غيره من المدارس الفنية بميزات عديدة من أهمها:

1. إهمال قواعد المنظور: بتأثير من الفن البيزنطي واستعمالهم ما يسمى منظور عين الطائر في رسم الموضوعات.
2. البعد عن محاكاة الطبيعية والاتجاه إلى التجريد لإرضاء ميولهم في عدم إعطاء الطابع الزماني والمكاني لموضوعاتهم وهو يشبه في ذلك حركات الفن المعاصر كالفن التجريدي عند ماتيس والذي بدى متأثراً بالفن الإسلامي في أعماله الفنية.

3. تصوير المحال من الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية مستعيناً بخياله الخصب ومتأثراً بالآية القرآنية الكريمة(وَيَخْلُقُ مَا لا تَعْلَمُونَ).
4. التهرب من الفراغ في المساحات، بواسطة الزخارف بأسلوب مدروس لحفظ التوازن والإيقاع.
5. التسطيح: وذلك لعدم استخدامهم قواعد المنظور وإهمالهم التظليل الواقعي والتجسيم الذي اهتم به الفنان الإغريقي في أعماله واتجاههم إلى الزخرفة بهدف إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطاءه الخفة.
6. التكرار لعمل إيقاع يرضي شعورهم باللانهائية في الزمان والمكان والذي يعطي نوعاً من اللذة الجمالية عند تأمله.
7. التنوع والوحدة من خلال تقسيم السطوح إلى مساحات هندسية مختلفة يتكرر من خلالها زخارف متنوعة تكمل بعضها بعضاً وتشكل بتكرارها وحدة واحدة.
8. المواجهة، والتي تعد من أصعب ما يصادف المصور المسلم ولذلك تهرب من المواجهة بأن لا يظهر من الشيء إلا ثلاثة أرباعه.
9. تحويل الخسيس إلى نفس هذه الطريقة ابتدعها الفنان المسلم ليحقق الموازنة بين اتجاه العقيدة الذي يرغب بالتقشف والتوسط في أمور الحياة وبين إمكانيات المجتمع الاقتصادية التي تحسنت في عصور إسلامية عديدة فظهر استعمال الخامات الرخيصة في عمل فني بحيث تبدو وتنافس بجمالها الذهب والفضة.

1. الفارابي

ولد سنة(260 هجري) في مدينة فاراب(أبو نصر محمد بن محمد بنطرخان)، احتل الفارابي المقام الأول بين المفكرين والفلاسفة مما حدا بالمترجمين إلى وصفه أكبر فلاسفة الإسلام وتسميته بالمعلم الثاني بعد أرسطو ويعد عبقرية نادرة فقد عمل باتجاهات عدة، وأبدع فيها وتنوعت مواهبه وشملت عدة ميادين مثل الرياضيات والكيمياء والفيزياء والموسيقى وقد تفاعل إبداع الفارابي مع نتاج الفلاسفة العظام مثل مؤلفات أفلاطون وأرسطو وبطليموس وهيبقراط... إلخ.

ويعد الفارابي الهدف الأسمى للفلسفة هو الوصول للسعادة وفي مقدور الإنسان أن يمتلك العقل الذي يستطيع إدراك وتمثل الهدف العظيم ويرى الفارابي أن الإنسان يمتلك حرية الإرادة وفي مقدوره أن يختار النزعة إلى الخير والشر.

فلسفة الفارابي الجمالية

إن الطابع العام لفلسفة الفارابي التوفيق بين الدين والفلسفة، إذ أكد الفارابي على أن الفلسفة والدين هدفهما واحد ومصدرهما واحد ولا يمكن أن يكون هناك خلاف بينهما فهو يعتقد بأن الدين حق والفلسفة حق والحق لا يضاد الدين بل يؤيده ويشهد له فحتى وجود فروق واختلافات فإنما هي في الظواهر والقشور لا في الجوهر والحقيقة فالدين والفلسفة إنما يصدران عن أصل واحد ومصدر واحد هو العقل الفعال.

أما الطابع الثاني في فلسفة الفارابي فهو التوفيق بين رأي أفلاطون وأرسطو ورفض أي اعتبار لخلافهما وهذا ما جاء في كتابه(الجمع بين رأي الحكيمين) فيعتقد الفارابي بأن الخلاف بين أرسطو وأفلاطون كان خلافاً بالظاهر وليس بالجوهر فمزج بنزعة رومانسية صدفية تحمل في طياتها الروح الشرقية الإسلامية ما بين الفلسفة الجمالية عند أفلاطون وأرسطو، فقد كان يبدأ بمنهج أرسطو في تأكيده على الحس والحواس في استحصال المعرفة ومنها الفنون، ثم ينهيها أفلاطونية في تأكيده على إشراقية المعرفة والابتكار بواسطة الفيض الصادر من العقل الفعال واهب الصور الأزلية فقد امتزج النظام الحسي ومعطياته وأهميته بالنظام المثالي الإشراقي الفيضي بواسطة التجريد العقلي نحو عالم المثل.

لقد أكد الفارابي في فلسفته على أهمية الحس والمحسوس فقد عدَّ الفن صفة حسية أساسها التجريب لكن هذا التجريب يتصف بالتَّصوف الرومانسي الرافض للماديات المبتذلة مصفياً للأرواح ناقلاً إياها إلى مستوى العقل الفعال بفعل استحصال المعرفة الإشراقية المتجلية بطريقة الفيض من العقل الفعال.

العملية الإبداعية عند الفارابي عملية إنسانية بفعل بناء الفنان الشخصي وإمكانياته الفكرية وهي إنتاج خلاق يمكن أن يضفي على جماليات الطبيعة جمالاً أكبر وأكثف وأنقى بفعل فيض العقل الفعال بالمعرفة الإشراقية وهذا أثر أرسطو في فلسفته الجمالية.

الفنان عند الفارابي هو ذلك الإنسان الذي ارتبط بالمحسوسات بشكل صوفي رافض للجزئيات المادية مدركاً للكليات بتصرفه ومستوى إدراكه المحقق للمعرفة الإشراقية فهو يستطيع التقرب من العقل الفعال عن طريق نسكه وتنقية نفسه من شوائب المادة.

2. ابن سينا

هو أبو علي الحسين ابن عبد الله ابن الحسن ابن علي ابن سينا الملقب بالشيخ الرئيس وذلك بسبب الوزارة التي شغلها أو بسبب رئاسته على الأطباء، درس الأدب واللغة والطب والقرآن، ودرس الفقه والمنطق والهندسة، واشتغل بالعلم الطبيعي والإلهي، واستهوته دراسة الفلسفة أهم مؤلفاته:

1. موسوعة الشفاء.
2. كتاب النجاة.
3. القانون في الطب.
4. الإرشادات والتنبيهات.
5. الحكمة المشرقية.

فلسفة ابن سينا الجمالية

لقد اتسمت فلسفة ابن سينا بأنها عقلية في أصولها فهو كالفارابي يؤمن بالعقل الفعال مصدراً للعلم والمعرفة كما يؤمن به أيضاً مصدراً للإلهام الروحي وتتسم فلسفته بأنها صوفية في ألفاظها وتعابيرها وتوفيقية في غاياتها وأهدافها

فلقد كان الطابع العام لفلسفة ابن سينا كما هو الحال عند الفارابي التوفيق بين الحكمة والشريعة فكان ابن سينا يتفق مع الفارابي في جوهر فلسفته والعناصر المكونة لفلسفته وغاياتها والاتجاه الذي تسير فيه ولكنه يختلف عنه بقدرته الفائقة على التعبير والتوضيح والبيان والدقة في تقرير المطلوب تارة وعلى التقليل وطول النفس وكثرة الاستطراد تارة أخرى.

❖ لقد رأى ابن سينا أن كل جمال ملائم وخير فبالتالي يكون مدرك ومحبوب ومعشوق ومبدأ إدراكه الحس والخيال والوهم والعقل، وفصل بين الجمال الدنيوي الأدنى عن الجمال الإلهي الأسمى ورأى أن الجمال السامي المطلق هو انعكاس لذلك العالم أي أن الجمال لا ينبعث إلا من الحق(الحق اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى) إذن الله هو الجمال السامي المطلق وهذا المفهوم يدرك من خلال مفاهيم مثالية روحية مرتبطة بالنور والضياء أي ذات جمال نوراني أصيل يستعمل للتحفيز على النشاط الروحي للإنسان في غمار بحثه عن إدراك الخالق عز وجل للإنسان في إدراك الخالق عز وجل، فقد شرح ابن سينا موقفه الجمالي في كتابي الشفاء والنجاة.

❖ فالجمال عنده يشكل مفهوم متعدد الأطراف يدخل العقل في جمال فكري خالص فلا يوجد أي نوع جمال أبو بهاء أكثر سمو من الجمال العقلي الخير الخالص فابن سينا يضعنا ضمن نطاق بهي من السمات السامية الخيرة التي هي من سمات جمال الله فقط فالله هو أصل هذه السمات ونبعها فهو يبث من فيضها كل الأشياء.

فالجمال الحقيقي عند ابن سينا هو السعي وراء التأمل في سمو الخصال والسمات الروحية الخيرة من خلال التفكير والحدس فالجمال الإلهي الأنسب مرتبط بالفضائل الأخلاقية والخير.

ويرى ابن سينا أن العقل يستعين بالتخيل والوهم في انتزاع المعاني الكلية من الجزيئات المدركة بالحس وذلك عن طريق استعراض القوة المتخيلة والقوة الوهمية لصور المحسوسات والمعاني الجزئية المحفوظة في القوتين المصورة والحافظة واستنباط المعاني الكلية منها وبذلك يصبح العقل متهيئاً ومستعداً لتقبل المعقولات الكلية المجردة التي تفيض عليه من العقل الفعال.

3. الغزالي

يقول إن السمع يثمر في القلب حالة تسمى(الوجد) والوجد يؤدي إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى الاضطراب أما الموزونة فتسمى التصفيق والرقص والسماع يتم عن طريق قوة إدراك أي عن طريق إدراك قوى الإدراك الحسية الخمسة.

أما قوى الإدراك الباطنية فهي العقل والقلب والشعور باللذة يتم بعد إدراكنا ما في الموضوع من جمال فيؤدي إلى حبه.

يقول الغزالي أن كل جمال محبوب وذلك عندما ندرك الجمال فالجمال إذا كان بالصورة يدرك عن طريق الحواس وأما إذا كان بالجلال والعظمة والأخلاق والخير يدرك بحاسة القلب أي أن جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يُحَب الرجل ويقال أن لا خير ولا جمال ولا محبوب إلا هو حسنة من حسنات الخالق وهي كرم أو بحر من كرمة وجوده عليه.

الموقف الجمالي عند الغزالي

وقد ميز بين ثلاث طوائف من الظواهر الجمالية:

1. طائفة مادية تدرك بالحواس وتتعلق بانسجام وتناسق صورها الخارجية سواء كانت سمعية أو بصرية أو غير ذلك(مادية حسية).

2. طائفة معنوية لا تدرك بالحواس لأن جمالها معنوي وهي ظاهرة من ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية للشيء فيكون أداة إدراكها القلب والوجدان أي أن القلب والوجدان هما أداة إدراك جمال المعنويات(وجدانية معنوية).
3. طائفة عقلية تدرك جماليتها بالعقل(عقلية).

واعتبر تذوق الجمال يكون بالحواس ويمكن تذوق الجمال بحاسة القلب إذا ارتبط بالقيم الأخلاقية والفضائل والوجدانيات وكذلك يمكن إدراكه بالعقل إذا ولدت المدركات لذة عقلية تدفعنا إلى استعمال القياس والتقويم.

4. ابن رشد

فلسفة الجمال عند ابن رشد

❖ الحقيقة الأولى التي ينبغي أن تكون واضحة بالنسبة لنا هي أن مفهوم الجمال كما يبلوره ابن رشد وبصفة خاصة في كتابيه(شرح كتاب النفس) و(تفسير ما بعد الطبيعة) لا يشكل نظرة أصيلة في الجمال وهذا أمر مفهوم من أكثر من وجه.

فمن وجه أول تعتمد فلسفة ابن رشد كاملة على تفسير لأعمال أرسطو ولهذا نجد الأوروبيين على امتداد قرون طويلة يلقبونه باللقب الجليل الذي ارتبطت باسمه جامعة(بادوا) حتى جامعة باريس وهو لقب(الشارع) أو(المفسر) اعترافاً بفضله في إضاءة عالم المعلم الأول وأيضاً تقديراً لدفاعه القوي عن الفلسفة ضد خصومها من خلال كتابه(تهافت التهافت).

❖ ولم يُشّيد ابن رشد مذهباً فلسفياً قائماً بذاته ولكنه صاحب فضل كبير على الفلسفة أكبر بكثير ممن تنسب إليهم مذاهب فلسفية مستقلة ومن وجه آخر فإن الجميل من وجهة نظر ابن رشد لا ينبغي أن يفهم كقيمة أو كطبيعة اعتباره

كذلك وإنما يتعين أن يستدل عليه من تناول منهاجي تحليلي لواقع مدرك ينظر إليه على أنه كل متماسك ومنتظم وهو الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى.

❖ البشر يتمتعون بعدد من الخصائص الإدراكية المعرفية التي تجعلهم مختلفين عن غيرهم من خلق الله وتسمح لهم بأن يقيموا صرح علاقة مع الحقيقة المعطاة والمنظمة بصورة كاملة التي يشكلها العالم المخلوق الذي هو شاهد على جلال الحكمة الإلهية وهكذا فإنها علاقة متصلة بارتباط مبني على التأمل والفهم.

فيشير ابن رشد أن رؤية الكون رؤية وضعية هي في جوهرها رؤية مادية تقريباً وفي إطار هذه الرؤية فإن الجميل لا يتضايق ولا يتوحد مع قيمة الكمال الفائق وإنما مع مفهومي(الترتيب والنظام) الموضوعين والقابلين للملاحظة ومثل هذه النوعية من المفاهيم إنما تحدد طريقة للتفكير الجمالي تدعمها المبادئ المنطقية والمتعلقة بالسببية ونهائية القوانين الطبيعية.

فلسفة الجمال عند المسيحيين

كان من رأي رجال الدين أنه كلما تقدم الفن كان لذلك أثر عكسي سلبي على الأخلاق والقلب والعقل، لكن إذا كان لا بد من الإنتاج الفني ينبغي على الفنان أن يتبع تقاليد محددة في تصوير القديسين وقصصهم ومعتقداتهم، إلا أن ذلك لم يمنع ظهور أروع مظاهر الفن العالمي انطلاقاً من الكنائس والمعابد، هدفها تصوير الكفاح الديني حيث كان أروع ما أنتجه الموسيقيون تلك المقطوعات التي عزفت في الكنائس وأروع ما أنتجه المصورون أعمال الفنان(مايكل أنجلو) التي صورت على جدران الكنائس وسقوفها وكذلك ترك لنا الفنان روفائيل أعمالاً لها أهميتها في تاريخ الفن العالمي، كما تجسد الفن المسيحي أيضاً على يد مصورين أمثال(فرا انجيليكو) و(ماسا تشيو) حيث امتزجت الاتجاهات الفنية والجمالية بالدين عند المسيحيين في أنحاء أوروبا.

فلسفة الجمال في العصر الحديث

في بداية العصر الحديث ابتعد الحس الفني والجمالي عن مفهوم النفعية التي كانت سائدة أيام سقراط فلم يعد الجميل هو النافع فقط وكذلك لم يتمثل مفهوم الجمال في الأخلاق والفضائل كما اعتقد أفلاطون لكنه ابتعد عن المثالية وتأثر كثيراً بالتطورات العلمية والبحوث التي تدرس علاقة الجمال بالمجالات الأخرى كالفلسفة والفن وعلم النفس والهندسة والتشريح فارتبطت أكثر بمؤثرات المجتمع وتحولاته وصراعاته وصار الاعتقاد السائد أن ليس من الضرورة أن يرتبط الفن بالجمال بل من الممكن أن يعرض الفن قبحاً فتغيرت معايير الفن حتى أصبح أهم معيار هو الإبداع والتجديد في الفكرة أو القدرة أو التقنية كما أصبح العمل الفني الناجح هو الذي يوجد معاييره المتميزة والذي لا يمكن تطبيق معايير سابقة عليه ذلك بعد أن كان النقاد القدماء يحشرون العمل الفني في معايير وقوالب محددة مسبقاً ليفقد العمل أهميته ويجرد الفنان من إبداعه ويهمل تجديده.

❖ ومع أن فئة من المفكرين تعتقد أن طبيعة الجمال تتنافى مع طبيعة العلم إلا أن الجمال غدا كسائر العلوم، له أصول وقواعد وأساليب ومعايير تطبق على الفن والمجالات الأخرى والذين عارضوا ذلك كان من مبرراتهم أن العمل الفني عندما يشرح بشكل كامل يزول الشعور بالجمال فتهبط قيمته ومن أصحاب هذا الرأي الفيلسوف الألماني(هيغل) الذي قال(إن الفكرة في محيط علم الجمال لا تتبع طريق الصعود كما تفعل في محيط المعرفة بل العكس فعندما تتقدم الفكرة حد الكمال، يمحى منها الجمال ويزول.

وهناك كثير ممن تكلموا عن الجمال ومثلوا تطورات حقيقية وهامة في مفهوم الفن والجمال ومنهم ديكارت وبومغارتن ووليم هوجارت وديدرو وكانت وهيغل وغيرهم.

1. ديكارت(1556 - 1650م)

يعد(ديكارت) من أبرز مفكري العصر الحديث حيث اشتهر موقف ديكارت الجمالي بالطابع النسبي الذاتي الذي يفسح مجالاً لتدخل الاحساسات والأهواء الفردية في تقديرنا للجمال.

❖ فلقد ربط(ديكارت) العقل مع الإحساس في الجمال، فالموسيقى مثلاً تعتمد على حسن السمع وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة ومن ثم يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل.

❖ فلقد أشار ديكارت إلى اننا لا يمكن أن نعلم الجمال وما طبيعته؟ وما أصله؟ فسمات الجمال عند الهنود غيرها عند الصينيين غير عند الأوروبيين.

❖ ويرى(ديكارت) أن اللذة الفنية وسط بين طرفين: إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فمثلاً ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع وكان لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية وبين العجز عن استعمالها والموضوع الذي يحقق هذا الاتزان هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور ومن ثم أنكر ديكارت حالات اللذة الباطنية العميقة التي لا يشارك الحس في حصولها وهو أيضاً يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي فهي تعتبر إذا جردت من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجي بحت.

❖ فكان(ديكارت) يتميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين مرحلة الحس ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورها بدون الحس واللذة والحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً.

فالجميل يرجع إلى عالمين في وقت واحد عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان الاهتمام بالحواس أكبر ولقد أكد(ديكارت) أن الانفعالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً.

ومن ناحية أخرى أكد(ديكارت) أنه ليس هناك بداهة جمالية كما هو الحال في إدراكنا للحقيقة فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق إذ أن الجميل لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل ومن ثم فإنه يمتنع وجود مقياس محدد للذة ويصبح الحكم الجمالي خاضعاً لحصيلة إعجاب المتذوقين مما ينفر صفة الموضوع ويؤكد نسبيته المطلقة.

2. الكساندر بومغارتن(1714- 1762م)

- كان(بومغارتن) أول من كرس مبحثاً خاصاً يدرس الظاهرات الجمالية وأيضاً(بومغارتن) أول من استخدم لفظ(استطيقا) للدلالة على هذا العلم وكذلك تناول بحث مسائل الذوق الفني ومكوناته محاولاً بذلك أن يضع منطقاً لمجال الشعور كالمنطق الصوري الأرسطي بالنسبة للفكر وأهم ما قدمه(بومغارتن) في علم الجمال هو تمييزه بين المعرفة العليا والمعرفة الدنيا فالمعرفة العليا تقدم مفاهيم وتصورات تتسم بأنها عقلية قابلة للقياس ومرتبطة بالحقيقة مثل الهندسة والرياضيات والمنطق أما المعرفة الدنيا فهي التي لها علاقة بالحس والشعور غير القابل للقياس والبعيد عن المنطق والتعيين حيث يمكن اعتبار الجمال من ضمن المعارف الدنيا وهناك معرفة تتعلق بالتمني والطموح المثالي وتتجسد في الخير وهذا التقسيم كان يتأثر من المنهج العقلي الديكارتي والذي يحث على تقسيم الحقائق وبحثها قدر الحاجة والإمكان ومن الواضح أنه قسم الحقائق واتبع أسلوب التحليل إلا أنه

عندما تكلم عن الفن أكد على ضرورة التناسق بين أجزاء العمل الفني كي تدرك كليته وتشعر بالانسجام.

3. عمانوئيل كانط(1724- 1804م)

إن فلسفة كانت واسعة ومدياتها الفكرية بعيدة الاتجاهات والبحث فيها يتطلب البناء الفكري الفلسفي الرصين مضافاً له خلفية موضوعية تحليلية.

الفلسفة الجمالية عند كانت

الإحساس بالجمال عند كانت يأخذ اتجاهين بفعل اتجاهات الإدراك العقلي التي طرحها في تحليله للحدس السامي وهذه الاتجاهات هي الإحساس الجمالي الابتدائي والإحساس الجمالي السامي(الخالص) أما الإحساس الجمالي الابتدائي وهو الإحساس المرتبط بإدراك المحسوسات البيئية فهو إحساس قصير بفعل الإدراك الحسي المرتبط بين الإنسان وبيئته المحدودة وهذا الإحساس لا ينتج إبداعاً جمالياً على القيم بل ينتج مؤثرات آنية مستفيدة ومنتهية ومحدودة وهكذا يوصف مقلدي الفن أو صفة الدرجة الثانية من الإنتاج الفني.

❖ والإحساس الجمالي السامي وهو عملية عقلية تحليلية مدركة تعمل إلى كشف الحقائق الخالصة في المواد والأشكال(الأسكيمات والنومينات) وهي صفة القلة من البشر الذين يحققون الجمال الحقيقي(الجليل) في ذاتهم أولاً ومن ثم يناضلون من أجل نقله إلى ذوات الآخرين وفي الأكثر الأعم يصابون بالفشل.

والإبداع عند(كانت) هو إبداع عقلي أساسه كشف الجمال الحقيقي بواسطة المعرفة الخالصة للإنسان ولدى الفنان، ويتحقق الإبداع في الإنسان ذو الإحساس السامي الذي يحول هذا الإحساس إلى إدراك حسي سامي الذي يتحول إلى إبداع سامي فينتج فناً سامياً، وهذا الفن يحمل صفة التوافق بين الذات الإنسانية والطبيعة وهذا التوافق يحقق الحس الجمالي ثم الإبداع الجمالي.

فالعملية الإبداعية عند كانت هي عملية تحليل عقلي استطيقي جمالي ترجع في أساسها إلى الذات المبدعة وليس في المادة الجمالية وهذا المنطق في الإبداع هو نفس المنطق في الحكم الجمالي والتذوق الجمالي عند كانت.

❖ التذوق الجمالي عند(كانت) أساسه إحساس وإدراك مرتبط بملكة الذهن والعقل عند الإنسان وهو بالضرورة خالي من شرائب النفع المادي أو المصلحة وهو يؤكد على وجود أربع لحظات(أحكام) لأي تذوق أو حكم جمالي ذهني وهذه اللحظات هي:

1. وفقاً للكيف: نعني بهذه اللحظة أن حكم التذوق الجمالي والفني هو حكم وعمل وإحساس مجرد من أي صورة نفعية أو لذة تحاول إخضاع العمل الفني لها وحتى من القيم المنطقية المرتبطة بالزمان والمكان، فالحكم الجمالي هو حكم تأملي فاللذة تأملية ومتعة تأملية خالصة بعيدة عن المنافع ورغبة الامتلاك والانتفاع.
2. وفقاً للحكم: وهي الاتفاق العام بدون ترتيب مسبق فالجميل وفقاً للكم هو الذي يتحقق في ذاتنا جميعاً وهو كلي لا فردي أي أن اتفاق المشاعر الذي يتحقق جماعياً ضرورة لوصف شيء بأنه جميل وهذا الاتفاق الجماعي بين البشر غير مرتب وفق قوانين عقلية ومنطقية فالحكم الجمالي لا يخضع إلى قوانين وقواعد عقلية مرتبة ولا يستند إلى براهين استدلالية من قواعد عامة وهذه اللحظة توافقية بين الخيال والفهم وموجودة في دواخل العقل البشري.
3. الضرورة والتحقيق: وهي الإحساس بالجمال وتحقيقه إمكانية واقعية وحتمية التحقيق بشكلها الواقعي ومنطقها النظري، فالفن ضروري لاستمرارية الحياة واستمرارية تألق الجنس البشري.
4. لحظة العمل بالغايات: ويمكن تفسير هذه اللحظة من ناحيتين:

   1. الفنون الآلية التي غاياتها نفعية أو لذة خارجية.

2. الفنـون الجميلـة الـتي تكـون غاياتهـا وجودهـا في ذاتهـا فـلا وجـود لغايـة خارجية عنها فمن الخفة العمل بالغايات عند(كانت) نستنتج أنه يقسم الجمال إلى نوعين الجمال المقيد والجمال الحر.

ومما سبق نستنتج أن الفن عند(كانت) هو فن بذاته لذاته وغايته كامنة في ذاته وهو نتاج عن حرية الإنسان عن أي عمل صناعي مدبر لا تصفه المنطقيات والقوانين العقلية ولا يحدد بأسس ولا بوزن فهو جميل بتلقائية وبدون تخطيط أو قياس فهو إنتاج لعبقرية موهوبة بدون حدود أو قواعد.

ويصنف كانط الفنون الجميلة إلى:

أ. فن الكلمة(الفصاحة والشعر).
ب. فن الصورة(نحت، هندسة، رسم، فنون الحدائق).
ج. فـن الـصوت(الموسـيقا) وهـي أيـضاً لغـة الأحاسـيس التكوينـاتو ولغـة المـؤرات البـصرية الاصـطناعية، وهنـاك فنـون هجينـة مثـل المسرح والغنـاء والأوبـرا والرقص.

الفلسفة الكانطية

الفن منظور إليه من وجهة النظر الفلسفية

الفلسفة الكانطية

ها نحن ذا وقد قادتنا التأملات التي سبقت الى وجهة نظر تبدو وكأنها الوحيدة التي يخلق بنا الأخذ بها، إذا كنا نريد الإمساك بمفهوم الفن كما هو في لزومه الباطن، وسوف نضيف القول إنه حتى من وجهة النظر التاريخية ما أمكن فعلاً التقدم نحو معرفة الفن وتقديره حق قدره ألا بدءاً من اليوم الذي بات ينظر فيه اليه كما ننظر نحن، وهذا لأن التعارض الذي تكلمنا عنه آنفا كان محسوس الواقع لا لدى أناس ذوي ثقافة وقدرةعلى التفكير فحسب، بل أيضاً لدى الأوساط الفلسفية؛وإنما عندما افلحت الفلسفة في التغلب نهائياً على ذلك التعارض أمكن لها أن تستخلص مفهومها بالذات ومفهوم الطبيعة.

من الممكن إذن أن نرى في إنتصار وجهة النظر المذكورة استبقاظاً للفلسفة بوجه عام، وعلم الفن بوجه خاص،وغنما بالمكانة اللائقة برفعته.

وعليه، سأحاول أن أرسم بإختصار الخطوط العريضة لتاريخ ذلك التطور،جزئياً بسبب فائدته التاريخية بالذات،وجزئياًبغية تعريف الأساس الذي نزمع أن نسيند إليه في أبحاثنا اللاحقة تعريفاً أجلى وأوضح ،واذا أردنا في البداية أن نعرف تعريفاً بالغ العمومية، فسنقول غنه يتألف من مفهوم الذي يرى في الفن وسطاً تتم فيه المصالحة بين الروح المجرد، القائم في ذاته، وبين الطبيعة، سواء أفي تظاهراتها الخارجية أم في تظاهراتها الداخلية والعاطفية والنفسية، وبعد التوفيق بين هذين الحدين، يحقق الفن اتحادهما،إنصهارهما.

وقد سبق للفلسفة الكانطية أن أحست لا بالحاجة الى تلك المصالحة فحسب، بل اهتدت أيضاً الى الوسيلة ودلت عليها.

كان كانط قد وضع، بصورة عامة،في أساس الذكا والإرادةعلى حد سواء العقلاني في ذاته، الحرية، الوعي الذي يكتشف نفسه ويدرك ذاته بوصفه لامتناهياً،واكتشاف الطابع المطلق للعقل، هذا الاكتشاف الذي كلن الحافز لكل توجه الفلسفة الحديثة، ووجهة النظر المطلقة هذم تفرض علينا الاخذ بها، -مهما حكمنا،من جهة مقابلة، على الفلسفة الكانطية بالنقص- ولا تثير لدينا أي إعتراض، بيد أن الإعتراف بتعارض لا يذلل بين الفكر الذاتي والواقع الموضوعي، بين الكلي المجرد والإرادة الخاصة الحسية، قاد كانط الى أن يكتشف ان هذا يتلبس أكثر أشكاله حدة في الإخلاق تحديداً، وقد وخد حلاً أو خيل اليه انه وجد خلاً بوضعه الروح العملي فوق الروح النظري، وازاء استعصاء هذا التعارض على التذليل، كما كان يتبدى لذهن كانط، لم يكن أمام هذا الأخير، بالفعل، من خيار غير أن يتصور الوحدة في شكل أفكار ذاته ينشئها العقل ولا سبيل الى البرهان على واقعيتها؛ وكذلك سيكون شأن المسلمات التي ان كان في المستطاع استنتاجها من العقل العملي فلا سبيل، في تقديره، الى إدراك الفكر لها في "في- ذاتها"الجوهري، نظراً الى ان تحققها يتخذ شكل "يجب عليك"لامتناهي الحدوث والجريان،على هذاالنحو أبرز كانط للعيان التعارض وضرورة خله، ولكن من غير أن يكب على الباحث عن طبيعة الحقيقية لهذا التعارض ومن غير أن يولي الاهتمام الكافي لكون هذا التعارض هو الذي يشكل الواقع الحقيقي الوحيد، صحيح ان كنط توغل في بحثه الى مسافة غير يسيرة،على اعتبار انه هنا ايضاً لم يتخط التعارض بين الذاتي والموضوعي ولم يتجاوزه الى ما وراءه، بحيث أنه، في الواقع الذي يتحدث فيه عن الحل المجرد للتعارض بين المفهوم والواقع، بين العمومية والخصوصية، بين الفهم والحساسية، وبالاحتصار، في الوقت الذي يتحدث فيه عت الفكرة، نجده يجعل في ذلك الحل ومن تلك المصالحة مسألة ذاتية، بدلاً من ان يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة، وهو في كلامه عن مواضيع الطبيعة والفن الجميل، وعن منتجات الطبيعة التي لها طابع غائي والتي تضعه على طريق مفهوم العضوية والحي، لا ينظر اليها إلا من وجهة نظر التفكير والحكم الذاتيين، صحيح ان كانط عارف الحكم بوجه عام بأنه"ملكة التفكير بالخاص باعتباره داخلاً في عداد العام"

وهو يقول عن الحكم انه تأملي:"حين يجد نفسه بمواجهة الخاص الذي يتوجب عليه دمجه في العام المطلوب ايجاده"، ولهذا الغرض يحتاج الحكم الى قانون، الى مبدأ يعطيه الذاته ويسميه كانط الفائية، فطبقاً لمفهوم الخرية،الذي هو مفهوم العقل العملين يبقى انجاز الغاية في حالة"يجب عليك" لا أكثر، أما فيما يتعلق بالحكم الغائي الذي يتخذ من الحي موضوعاً له فان كانط يرى العضوية الحية من منظور مغاير: فالمفهوم أو العام يظل يحتوي هنا الخاص،ويحدد، بما هو الغاية الخاص والخارجي، وبنية الاعضانلا من الخارج، وإنما من الداخل، بحيث يقوم التطابق بين الخاص والعام من تلقاءنفسه، بيد ان هدا الحكم لا يترتب عليه الاعتراف بالطبيعة الموضوعية للموضوع، بل يتكل فقط نتيجة تأمل ذاتي، وفي الختام، يتصور كانط تاحكم الجمالي بالقول انه ليس من نتاج الفهم كفهم، أي ملكة تكوين المفاهيم، وليس ايضا من نتاج الحدس الحسي ذي الكيعيات البالغة التنوع، وانما من نتاج اللعب الحر للفهم والمخيلة، هكذا يكون الموضوع قد عزي الى الذات والى شعورها باللذيذ والممتع.

بيد ان الشعور بالممتع لابد ان يكون منزهاً تماماً، أي مبتور الصلة بأي لذة كائنة ما كانت، فنحن حين نتحرك بدتفع اهتمام من الاهتمامات كالفضول مثلاً، او بدتفع حاجة مادية، بدافع الرغبة في التملك او الاستعمال، تهمنا المواضيع،لا بذاتها، وانما بسبب رغبتنا او حاجتنا، وفي هذه الحال لا يستمد المواضيع قيمته الا من علاقته بتلك الرغبة او الحاجة،وهي علاقة تستوجب من جهة وجود الموضوع،ومن الجهة الثانية تعينا ينميز عنه واكننا نربطه به، فحين استهلك على سبيل المثال موضوعاً كي أقتات به،فان الاهتمام الذي أصبهعليه يكمن في، وليس البتة فيه، والحال، ليس كذالك هو موقفنا من الجمال كما يرى كانط،فالحكم الجمالي يبقى على الوجود الحر لما هو موجود في الخارج، وهو حكم تمليه اللذة المتوقعة من الموضوع بما هو كذلك، بصرف النظر عن أي اعتبار آخر، على اساس ان الموضوع يملك هدفه في ذاته، وهذه فكرة بالغة الاهمية، كما سبق لنا القول.

يقول كانط ايضاً ان الجمال هو ما يمكننا ان نتمثله خارج اي مفهوم ،خارج اي مقولة من مقولات ملكة الفهم، باعتباره موضوعاً للذة عامة،ولتقدير الجمال حق قدره، لابد من امتلاك عقل مثقف، فالانسان بما هو كذلك عاجز عن صوغ حكم بصدد الجميل، على اعتبار ان هذا الحكم لابد ان يكون ذا صوابية شمولية، صحيح ان الشمولي بما هو كذلك تجريد؛ وذلك امر لا مراء فيه، ولكن من حقه، بحكم ذالك تحديداً، ان يطمح الى صوابية عامة، صوابية يحمل في ذاته تعينها، وانما بهذا المعنى يمكن للجميل ان يطمح هو الآخر الى استعراف عام، وان كانلا يفسح مجالاً لاحكام مبنية على مفاهيم صادرة عن الفهم،فالصالح والعادل، على سبيل المثال كما يتجليان في أفعال منفردة، يمكن إرجاعهما الى عامة،والفعل يوصف بالصالح حين يتطابق وتلك المفاهيم، اما الجميل فينبغي، على العكس، ان يوقظ لذة عامة على نحو مباشر، بغير ما صلة بمهوم من المفاهيم، وهذا يعني فقط اننا في أحكامنا على الجميل،لا نعي المفهوم واندماج الموضوع في هذا المفهوم، واننا لا نسلم،عن دون دراية منا ايضا، بالانفصال بين الموضوع الخاص والمفهوم العام، مع ان الانفصال موجود في الحكم.

ثالثا، يجب ان يكون الجميل ذا طبيعة غائية، وذلك فقط بقدر ما يتم ادراك الغائية في الموضوع تفسه، خارج نطاق تصوره غاية ما، والحق أننا بهذا القول لا نفعل شيئاً سوى تكرار ما سبق ان قلنا آنفا، فلو أخذنا منتوجا من منتوجات الطبيعة، وليكن على سبيل المثال نباتا، أو حيوانا، الخ، أوجدناه ينطوي في تنظيمه على غائية لا مراء فيها، وهو موجود في هذه الغائية وجودا مباشرا جدا بالنسبة الينا الى حد لا نتصور معه الهدف منعزلا ومختلفا عن الواقع الحاضر للموضوع، وانما بهذا المعنى يمكننا الكلام عن غائية الجميل، ففي غائية العالم المتناهي تبقى الوسيلة والغاية خارجيتين واحدهما بالنسبة الى الاخرى، إذ لا توجد اي صلة حميمة وجوهرية بين الغاية وبين المواد المعروض فيها أن تكون اداة تحققها، وفكرة الهدف في ذاته تختلف في هذا الحال عن فكرة الموضوع الذي يتحقق فيه هذا الهدف، أما الجميل فيوجد، على العكس، كغاية في ذاته، من دون ان يكون هناك انفصال بين

الوسيلة والغاية، كما لو أنهما جانبان متمايزان، أن هدف اعضاء جسم من الاجسام، على سبيل المثال، يكمن في إظهار حيوية هذا الجسم، وهي حيوية لها وجودها الواقعي في الاعضاء، وبدونها لا نعود الاعضاء اعضاء، وبالفعل، أن الغاية ومواد تحققها وثيقة الترابط فيما بينها في العالم الحي بحيث ان الحياة تزول بمجرد ان تكف الغاية عن كونها محايثة، واذا نظرنا الى الجميل من هذا المنظور، وجدنا ان له غائية ليست خارجية بالنسبة اليه، وان ما يشكل الطبيعة المحايثة للموضوع الموصوف بأنه جميل هو التوافق الصميمي والعقلاني بين الخارج والداخل.

أخيرا، يمثل كانط الجمال باعتباره موضوعا للذة لازمة، بصورة مستقلة عن اي مفهوم، و"اللزوم" مقولة مجردة تشير الى علاقة لازمة وأساسية بين حدين: ففي كل مرة يكون فيها وأحدهما حاضرا، ولانه حاضر، يحضر الآخر ايضا، أن كلا منهما يشتمل في تعينه على الآخر، مثلهما في ذلك مثل العلة التي تتعرى من المعنى اذا كانت بلا معلول، وهذا اللزوم الذي به يستثير الجمال اللذة ملازم له، بدون تدخل مفاهيم، اي بدون تدخل مقولات ملكة الفهم، هكذا ينتزع الانتظام، على سبيل المثال، إعجابنا، لانه موافق لمفهوم من مفاهيم ملكة الفهم، وان يكن بحاجة كيما ينتزع اعجابنا، في رأي كانط، الى شيء اكثر من الوحدة والمساواة اللتين يقتضيهما ذلك المفهوم.

أن ما نلقاه في جميع هذه القضايا الكانطية هو لا انقسام ما يمثل لوعينا في حالة انفصال، فهذا الانفصال ينتفي في الجمال الذي هو تداخل العام والخاص، الغاية والوسيلة، المفهوم والموضوع، على هذا النحو يرى كانط في جمال الفن تحقق اتفاق يظهر الخاص بفضله موافقا للمفهوم، ان الخاص، بما هو كذلك، عرضي بالنسبة الى خصوصيات أخرى، كما بالنسبة الى العام، وهذه العرضية، المكونة من المشاعر والنوازع والميول، هي التي تكون في الجمال الفني لا مندمجة فقط في المقولات العامة لملكة الفهو ومسكونة بمفهوم الحرية في عموميته المجردة فحسب، بل مرتبطة ايضا بالعام بوشائج وثيقة للغاية حتى لتغدو مطابقة له داخليا، وبفضل

ذلك، يمسي الفكر مدمجا في الجمال الفني، وتمتلك المادة حريتها الذاتية بدلا من ان تكون متحددة بالفكر من الخارج: فالطبيعي والحسي وخلجات النفس تمتلك في ذاتها، مقاسها، هدفها، تساوقها، واذا كان الحدس والشعور يتلقيان من جهة اخرى طابعا من العمومية يدرجهما في عداد الروح، فإن الفكر، من جانبه، لا يتخلى عن عدائه للطبيعة فحسب، بل يتفتح فيها ايضا وينفرج، وفي الوقت نفسه تجد اللذة والمتعة تبريرهما وتكريسهما، بحيث تأتي الطبيعة والحرية، الحساسية والمفهوم، لتصطف في مرتبة واحدة وتكتسب الحقوق ذاتها وتؤسس نفسها في وحدة لا فصام فيها، لكن حتى هذه المصالحة التامة في الظاهر ما هي، في خاتمة المطاف الا ذاتية، اي متحققة بواسطة الذات ولا وجود لها الا بفضل حكم الذات، وهي بالتالي لا تطابق الحقيقة والواقع في ذاته.

تلك هي في تقديرنا النتائج الرئيسية للنقد الكانطي، في حدود ما تستأثر باهتمامنا هنا، ويشكل هذا النقد نقطة الانطلاق لتفهم حقيقي للجمال الفني، ولكنه ينطوي على بعض ثغرات كان من الضروري ردمها حتى يغدو هذا التفهم اكثر نجعا وكمالا، وعلى الاخص كان ينبغي ان يجري تصور الوحدة كما تتحقق بين الحرية والضرورة، بين العام والخاص، بين العقلاني والحسي، تصورا أرحب، واكثر احاطة واستيعابا.

4. فريدريك هيغل(1770- 1831م)

هو أحد الفلاسفة الكلاسيكيين الألمان، مثالي، موضوعي، أهم كتبه(ظواهر الروح) أو(الفينوفولوجيا) وأيضاً له كتاب(دائرة معارف العلوم الفلسفية) و(علم المنطق).

تولى مناصب مختلفة منها كرسي الأستاذية في جامعة برلين وأصبح من كبار منظري الفلسفة في ذلك الوقت.

قالوا عن(هيغل)(بأنه الفلسفة بلحمها وشحمها) وقل آخرون عنه(القاتل الحقيقي للفلسفة) وأعلن بعضهم بأنه(فيلسوف الفلاسفة) أو الفيلسوف ونصبه البعض(عملاقاً فكرياً يتضاءل إلى جواره باقي الفلاسفة ويصبحون أقزاماً تحت قدميه).

وقد وصفه كروتشه بأنه آخر عبقرية نظرية عظيمة ظهرت في تاريخ الفلسفة، عبقرية ضارعت عبقريات أفلاطون وأرسطو وديكارت وما ظهر بعده سوى مواهب صغرى وأصحابها مجرد أتباع ولم يكن لهم شأن كبير.

فلسفة الجمال عند هيغل

كان أساس فلسفة الجمال عند(هيغل) على افتراض(الروح المطلق) هو المحور الأساسي الذي ينطلق منه(هيغل) في تحليلاته الفلسفية الجمالية.

والروح المطلق مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية ليدل على الموضوع الأبدي اللامتناهي وغير المشروط والكامل.

(فالمطلق هو الكامل ذاته) الذي لا يتغير ولا يتأثر بل يغير ويؤثر ويحوي كل شيء في الوجود(في ذاته) وهو مصدر كل شيء والمطلق في الأديان السماوية هو(الله). وفي فلسفة(هيغل) هو(روح أساسها الفكر"الروح المطلق").

❖ فيعتقد(هيغل) أن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية هي في النهاية مظهر من مظاهر الروح المطلق وقانون هذه الظواهر هو الجدل وغاية الروح المطلق دائماً وعي ووسيلته في الوعي ثلاثة(الفن – الدين – الفلسفة).

والجمال عند(هيغل): هو الجمال الصادر عن تجلي الفكرة بطريقة حسية وهو في النتيجة الحتمية جمال معبر عن الروح المطلق بهذا أكد(هيغل) على أن

الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح المطلق والجمال فكرة، أي موجود في رأس الإنسان بفعل إدراكنا نحن للجمال لهذا الإحساس بالجمال يختلف من إنسان لآخر بسبب اختلاف مستوى الوعي فالجمال الفني من الجمال الطبيعي لأنه دخل فيه العقل(فرسم النخلة أجمل من شكل النخلة ذاتها) لتدخل الوعي في الرسم.

❖ والفن عند(هيغل) عملية عقلية متسلسلة في درجاتها ومستوياتها لذلك هناك نوعين من الفن(فن متقدم وفن هابط) وذلك بحكم مستوى الوعي ومستوى العقل فالفن إذن عملية عقلية تتم بواسطة إدراك قوانين الجدل وأعلى مرحلة يصل إليها الفن هي الإبداع.

العملية الإبداعية عند(هيغل) هي أعلى مرحلة يصل بها عقل المبدع في انتقاله التدرجي من الإدراك الحسي المبسط إلى الإدراك العقلي المتعالي إلى أعلى الدرجات من مستوى الوعي والفكر وهي الدرجات التي تحقق تصوراً منطقياً(جدلياً) أي أن يستطيع العقل المبدع أن يتجاوز الزمان والمكان للقضية التي يتعامل معها في الإبداع بحيث يخلق أو يبتكر حالة أو صورة أو فكرة جديدة فالإبداع إذن هو عملية يستطيع فيها الفنان أن يخلق جدل جديد أو أن يكشف(نظم جدلية) غير مكتشفة سابقاً.

غاية الإبداع عند هيغل تأخذ اتجاهين: الأول هو كشف الحقائق، والثاني هو تحقيق حقائق جدلية جديدة وهنا يكمن الإبداع.

والمحاكاة بنظر هيغل لا يمكنها أن تكشف عن الحقائق الكامنة في دواخل الأشياء والأشكال والمفاهيم والمعاني فالمحاكاة لا تتيح آثار فنية ذات قيمة بل تنتج مهارة صناعية إنتاجية فقط بعكس الفن الذي يعبر عن أهم تناقضات العصر الفلسفية والأخلاقية.

وقد عد(هيغل) العين أسمى الحواس عند الإنسان لأنها تحقق له الإبصار، إبصار الذات وإبصار الروح وعكس ذلك في العمل الفني فيقول هيغل ينبغي أن يتحول العمل الفني إلى عيناً في كل أجزاءه كي يكتسب القدرة على تحقيق الباطن وإظهاره.

ويؤكد(هيغل) أن العمل الفني الناجح هو الذي يكشف كل شيء بواسطة وعي الجدل وأسسه.

وقد قسم هيجل حسب فلسفته للفن والجمال(تاريخ الفن) إلى ثلاث أقسام:

1. النمط الرمزي: ساد هذا النمط فترة طويلة من تاريخ الفن هي فترة الحضارات الشرقية القديمة وأهم ما يميز هذا النمط تعارض الموضوع الفكري مع الشكل الخارجي، فتكون الفكرة غامضة غير محدودة فلا تقوى على إخراج الشكل جمل.
2. النمط الكلاسيكي: يظهر النمط الكلاسيكي للفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية، وتم هذا الوعي في الحضارة اليونانية القديمة فكان الدين مطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق.
3. النمط الرومانسي: تميزت الروح في هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد كانت في النمط الكلاسيكي تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجي، وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها، ويتميز النمط الرومانسي باتحاد الألوهية بالإنسان ويتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقي بواسطة التضحية والألم والمستمد من الإيمان، ويتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانسي في المرحلة الدينية، ثم تأتي المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانسي فتتمثل في إيجابيات الذات الإنسانية.

ويبلغ مستوى الحرية الذي يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هي مشاعر الشرف، والحب، والوفاء.

وتتمثل آخر مراحل الفن الرومانسي وهي المرحلة الثالثة التي يمكن أن تتلخص في تحرر الشخصية واستقلالها [15].

يقسم هيجل الفنون إلى قسمين:

الأول: الفن الموضوعي كالعمارة والنحت والتصوير.

والثاني: الفن الذاتي كالموسيقى والشعر [16].

وقد صنف الفنون بمضمون ديني وتصورات للألوهية وسار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة فأحل العمارة في أدنى الفنون ثم يليه النحت، التصوير، الشعر، أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى قمة ذلك لأنها وحدها تجسد الإرادة ولب الكون [17].

الفن والطبيعة

جمال الفن من وجهة نظر اتجاهات الفن التشكيلي

تعد الطبيعة المصدر الأول والأهم لكل فن فالطبيعة تشكل العالم المحسوس الذي يوقظ في الإنسان الأفكار والمشاعر والخيال الخصب.

وبما أن الطبيعة في تغير مستمر لذا فإن طريقة الأخذ والاستلهام عن الطبيعة وتمثيلها أيضاً في تغير مستمر، ولقد استطاع الفنان أن يصمم ويرسم ما

(15) فلسفة الجمال – د. أميرة مطر.

(16) فلسفة الجمال – د. أميرة مطر.

(17) فلسفة الجمال – د. محمد أبو ريان.

يراه في الطبيعة فأنتج أعمالاً غاية في الجمال ولو استمر في محاكاة الطبيعة لأصبح عمله تكراراً مملاً وما العناصر والأسس في العمل الفني إلا حصيلة دراسات وبحوث علمية وفنية مستمرة.

وفي بدايات القرن التاسع عشر ظهرت حركتين فنيتين، الحركة الرومانسية والكلاسيكية العائدة.

أولاً: الحركة الرومانسية

هي حركة فنية ظهرت في بداية القرن التاسع عشر وهي تعد ثورة على الفن الكلاسيكي وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوه العاطفة في إطار فني إنساني.

وفي الميدان الأخلاقي تحتج الرومانسية على سلطان العقل المطلق الذي جعل منه الدليل الهادي الوحيد تقريباً للفكر البشري وهي لا تعتقد أن العقل يكفي الإنسان فتشيد بحقوق القلب.

وإذا كان العقل مشتركاً بين الناس جميعاً فإن الحساسية والهوى فرديان ونلاحظ لدى الرومانسيين غياب الاطمئنان الشديد والتفاؤل الذي يخلقه الرضى بنظام ثابت(نظام سياسي واجتماعي وأخلاقي وأدبي)، ولقد كان الرومانسيين يأبون أن يخضعوا لقيود الأسلوب الجزل الرفيع الذي يتكلف الرفعة والجزالة وإنهم يعرضون عن التأنق المتصنع وعن التلميحات الكنائية عن تشخيص الأفكار المجردة.

لقد نادى الرومانسيون بحرية الكاتب:

من مميزات الحركة الرومانسية:

1. اتجاه يهدف إلى التأكيد على التعبير النفسي والعاطفي.

2. تعبير ثورة ضد الأصول الإغريقية والرومانية على الفنون.
3. استخدموا الخطوط المنحنية.
4. استخدموا الألوان الذهبية.
5. في فرنسا سعى الفنان نحو استجداء العاطفة نحو المتألم والمظلوم أما الرومانسيين الإنجليز اتجهوا إلى الطبيعية ذات الأجواء الرومانسية الحالمة(الريف الإنجليزي).
6. تعتبر مظهر من مظاهر الفردية التي بدأت تظهر بين الطبقات الفنية.

من أشهر فناني هذه الحركة: ثيودور جريكو، ديلاكروا، كونستابل، تيرنر.

الفترة الانطباعية التأثيرية:

هي حركة ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر(1874) وكانت مهمة الفنان هي تحويل الضوء والظل إلى لون عن طريق استخدام ألوان الطيف.

فكانت الانطباعية غزواً تدريجياً للضوء الذي أضحى يؤلف قاعدة أساسية في الرسم وكان ميدان فعلها وازدهارها المناظر الطبيعية حيث تتلاشى التحديدات التي بدأت في تقلبات الجو الحارة المتعاقبة فلم تكن الانطباعية أبداً مدرسة لرسامين يجمعون أفعالاً ويتبنون برنامجاً مقرراً ينحدر من الأستاذ إلى التلميذ المتدرب لقد نشأت تلقائياً بفضل اجتماعات(الصدفة) والروابط الشخصية الحميمة ومبدأ الأخذ والعطاء الذي ساد مجموعة من الفنانين الشباب البارعين الذين أصروا على اكتشاف عالم جديد لأنفسهم.

مبادئ الانطباعية التأثيرية:

استخدام ألوان الطيف وانتقال الفنان إلى الخلاء وتصوير الطبيعة واهتمامهم بتأثير ضوء الشمس على المرئيات وإهمال اللون الأسود والبني ومشتقاته

والرمادي وعبرت عنه باللون المعتم والمضيء وإهمال النسب الواقعية والتشريح لكن ظهر عند البعض التسطيح.

النظرية الانطباعية او التأثيرية:

أكد التأثيريون على أن العمل الفني لا يمكن أن يفسر بالتأثيرات الاجتماعية أو تراث الماضي وتيارات الحاضر ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه شيء فريد وليس كمثله أي شيء آخر وهو يحمل طابعاً خيالياً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيريين.

ويرى التأثيرين أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدماً الصورة المتكاملة لعمله الفني قبل أن ينفذه ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدماً مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ أن الأصل في العمل الفني هي الرغبة في تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجياً خلال الأداء أو التنفيذ وقبل ذلك لا يمكن حصره وحتى إذا كان لدى الفنان تصوراً أولياً لعمله الفني فإن ما يهمه تحقيقه بالفعل لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولي بل ربما زاد عليه أو عارضه ومن هذا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني وإن تمام العمل الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدماً بل لا بد من الأداء والتنفيذ وإذاً ذلك هو المحك الأول لكل فكرة فنية.

العلاقة بين الانطباعية وعلم الجمال

ذهب التأثيريون إلى أن تذوق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أي أن يكون علماً فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الانفعال والقبول النفسي إزاء الجمال إذاً إدراك الجمال أي التذوق الفني ليس عملية علمية فنحن ننفعل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ولكننا نعجز عن فهمه عقلياً.

فما تدعو إليه هذه الحركة هو أن المضي قدماً في طريق التذوق الجمالي فنحس بالجمال ونغتبط به دون أن نحاول دراسته ولكن هذه النظرة التأثيرية تكاد تكون سلبية محضة فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن لكي يتيسر لنا فهم عملية الهضم لا نقتنع فقط بمتابعة هذه العملية في استمرارها بل نتدخل منهجياً لتحليل خطواتها لكي نعرف قوانين الهضم وقواعد سيره.

وعلى هذا فالمدرسة التأثيرية تخطئ حينما تظن أنه يكفي أن نستمتع بالجمال فحسب دون أي محاولة من جانبنا لدراسته.

من مميزات الحركة الانطباعية

1. رسموا الطبيعة في الخلاء بدلاً من المرسم.
2. أهملوا النسب الواقعية والتشريح.
3. نقل الفنان الانطباعات الأولى التي يحسها إزاء الموضوع.
4. اهتموا بالبقع اللونية.
5. أهملوا الخط الأسود والأبيض والرمادي وعبروا عنه باللون المعتم والمضيء.
6. الفنان ينقل ما لا يحسه الإنسان العادي من خلال ألوان الطيف وتحليلها.
7. اهتموا بتأثير عوامل الجو مثل ضوء الشمس.

من أشهر فناني الحركة:

1. التأثيرية: مانيه أمونيه. رينوار، ببيسارو، سيسلي، ديجا.
2. التأثيرية الحديثة: سينياك، سورا.
3. ما بعد الانطباعية: جوجان، فان كوخ، سيزان، لوتريك.

الحركة التعبيرية:

وهي حركة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا وظهرت أثناء وجود الضغوط الاجتماعية والاضطرابات النفسية مما أدى إلى إهمال الفنان الحقيقة الواقعية وتعبيرهم عن المشاعر الانفعالية الداخلية عن طريق تحريف الأشكال والتأكيد على الكون وبذلك تصبح اللوحة(رمزية لتجارب شخصية بدنية أو ذهنية أو روحية).

منهج التعبيريون:

التعبير عن أنفسهم وفق ما تمليه عليهم احساساتهم الفردية.

لم تقوى نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها(روسو) حين رفض هذه النظرية التقليدية ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا(هيرد وجوته) حذوه، ويرى جوته إن الفن قوة مشكلة من قبل أن يكون جميلاً وهكذا أخذت المحاكاة وجهاً آخر إذ أصبحت تعبيراً أو تصويراً للحياة الشعورية الشخصية للفنان في ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي في عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان إن التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن.

فيرى التعبيريون أن النظرة العقلية تؤدي إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية وهي التي تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هي في طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والانفصال الخالص بالأشياء فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال بل يمارس صنعته الفنية لكي ينقل المشاعر العارمة التي يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أي نوع من التحوير.

من مميزات الحركة التعبيرية:

1. رفضوا المحاكاة بكل أشكالها.
2. التحريف جاء بخطوط بسيطة وألوان مثيرة ساطعة.
3. الخيال الواسع.
4. التعبير باللون أكثر من الشكل.
5. عبروا عن حالات النفس نتيجة تأثرهم:

أ. بالقوالب الخشبية(التراث الألماني القديم).

ب. الفنون البدائية.

ج. الأقنعة الإفريقية الزنجية.

6. تصوير الانفعالات الداخلية وخاصة كل ما هو كئيب وكريه وظالم والتصوير وأخذ الشكل الرمزي.

من أهم فناني هذه الحركة:

1. إدوارد ومونخ.
2. جيمس.
3. مورد هنري ماتيس، بابلو، روينز، فان دايك.

نظرية هيبوليت تين 1828- 1893:

يعتبر تين من أبرز المدافعين عن النظرية الاجتماعية، وقد حاول تقديم عرض لمشكلة الفن بمفهومات النظرية الاجتماعية في كتابه فلسفة الفن للفن) استناداً إليه ظاهرة اجتماعية وهناك قوانين حتمية تحكم الوجود الاجتماعي ومن ثم هناك حتمية تحكم الظاهرة الفنية.

ويقول تين أن الفن ينشأ من سمات عامة معينة وخصائص معينة للعقل والقلب.[18]

الجمال الفني ونظرية بيركسون

1. بيركسون(1859 - 1941م)

❖ لقد سار(بيركسون) على نهج من سبقه ممن قالوا أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ولقد أشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحدس وليس الحدس في حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أي إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً فكأننا بالحدس نحيي الجمال ونشعر بدبيبه في نفوسنا ومن ثم فإن أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال يكون من نتيجتها تفتيت الجمال وموته والجمال عند بيركسون مشابه إلى حد كبير الجمال الأفلاطوني ولقد قام بيركسون بتحليل شخصية الإنسان الجاد بحيث يحاول بيركسون أن يجعل منه إنساناً منفصلاً عن عالمه الحسي والمادي وكذلك عن مجتمعه وبيئته وهو بهذا ينحو المنحى الأفلاطوني إذ يقول"وكأن الطبيعة قد نسيت أن تشد ملكة الإدراك عندهم إلى ملكة العمل فإذا رأوا شيئاً من الأشياء رأوه من أجله لا من أجلهم هم، إنهم لا يدركون في سبيل العمل وحده بل يدركون في سبيل الإدراك لا شيء غير الإدراك نفسه لقد ولد هؤلاء الأفراد منفصلين عن الحياة".

أما في كتاب الضحك فيعيد نفس التصور بصيغة أخرى إذ يقول:

"الفنان بصفة عامة إنما هو ذلك الإنسان الموهوب الذي يتمتع بضرب من الانفصال أو التجرد الطبيعي وهو تجرد متطور في طبيعة الحواس أو الشعور ومن شأنه أن يتحلى في الحال على شكل أسلوب بكر أو عذري".

---

(18) النقد الفني جيروم ستولتز.

فشخصية الفنان أو المبدع بنظر بركسون إنسان منفصل عن عالمه الحسي المادي الاجتماعي يعيش حالة من التفرد أو شيء من العزلة منهمك في فنه أو مادة إبداعه لمنفعة أو مصلحة أو حتى لسبب يمكن أن يخسره إذ ليس للغايات المادية والاجتماعية قيمة عنده فهو يعمل من أجل الفن لذاته.

فالفنان قد تجاوز كل أشكال الحياة العملية تجاوزاً روحياً ورفض كل الأسس العملية والمنطقية التي يعمل بها عامة الناس فيبدو كأنه منفصل عنهم وبعيد عن أطوارهم وهو الذي يعد في عمله قيمة انفعالية أساسها الحدس يولد في نفوسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا فيها عمد، أو انفعالات هي في حقيقتها انقلاب نفسي يبدأ من ذاته فلا يملك سوى أن يفتح عيون الآخرين لكي يجعلهم يرون ما هم في العادة غافلون عنه.

وهذه الصفات أبرزت ملكة الحدس الذي يوقظ في الداخل من غير مناسبة ومن غير جهد فالحدس قد تجاوز العقل وآلياته والفكرة وبالنتيجة لا يحتاج إلى التجريب ولا إلى تراكماته المكونة للخبرة، فهذه كلها أفعال العقل والنتاج العقلي الذي هو نتاج تقني ذو أهداف تتعامل مع الواقع والمكان ومتطلبات الحياة العادية أما الحدس فقد جاوز المكان وتجاوز الحاجات.

فالفن هو ذلك العمل الفريد الجديد الخصب الفذ الذي لا سبيل إلى تنبئه مسبقاً فهو حدس لحظوي وإبداع يرتبط بعقل الإنسان ويتحقق في داخله على شكل حدس فالفن عند بركسون هو أسلوب عذري في النظر والاستماع والتفكير فهو ينطوي على ضرب من التجرد الطبيعي عن الحياة والواقع، ونستطيع أن نلخص نظرية(بركسون) على شكل نقاط كما يلي:

1. الخبرة الفنية تعتمد على الحدس الموجود داخل الفنان لهذا ينفرد الفنان بطريقة للرؤية يدرك بها ما هو فريد في الأشياء بحيث لا يستطيع رؤيتها

الإنسان العادي وهو بذلك يستطيع أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق ما ينتجه من فن.

2. الفن ليس مجرد إدراك حسي للواقع في نظر(بركسون) بل هو أولاً وبالذات معرفة أعمق بالواقع والمشكلة الجمالية ليست سوى تساؤل إلى بلوغ هذا النوع الاسمي من المعرفة.

3. تعتبر نظرية(بركسون) في الفن نظرية فلسفية تقوم على واقعية ميتافيزيقية، وتستند على شكل حدس يرى في الواقع حركة ديناميكية حية أصيلة متجددة على الدوام ويصف(بركسون) العالم أنه عمل فني أغنى وأخصب من أي عمل آخر لأنه لا وجه مقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كان فنه عظيم فإنه يعني بذلك أن للواقع وللحياة سمات عبقرية وأن الفن يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع.

4. عندما اعتبر أن عين الفنان تملك حدساً جمالياً تستطيع معه أن تحقق نوعاً من الاتحاد مع الموضوعات فإنه بذلك ينسب إلى الفنان مقدرة خارقة تفيدنا بفهم جوهر العملية الإبداعية.

5. فسر الفن بالرجوع إلى فكرة الحدس و حدها دون الإشارة إلى علاقة اتصال الفنان بالتراث والبيئة(اعتبر الفنان إنسان معزول).

6. اعتبر بركسون أن العقل مجرد أداة للإنسان للتحكم في البيئة وقد أرجع معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها في الواقع العملي التجريبي.

7. ويرى(بركسون) أن جوهر الإبداع هو الانفعال، ويعرِّف الانفعال بأنه هزة عاطفية وينبه إلى ضرورة التمييز بين نوعين من الانفعال:

الأول: الانفعال السطحي.

الثاني: الانفعال العميق.

هذا لا ينتج عن تصور بل يكون هو نفسه سبباً لبزوغ عدة تصورات وهو جوهر الإبداع[19].

الانتقادات السلبية التي وجهت إلى نظرية(بركسون):

1. عندما اعتبر أن عين الإنسان تملك حدساً جمالياً تستطيع معه أن تحقق نوعاً من الاتحاد مع موضوعها فإنه بذلك ينسب إلى الفنان مقدرة خارقة لا تفيدنا بفهم جوهر عملية الإبداع.
2. اعتبر أن الفن إدراك عميق للواقع أقل ما يمكن أن يُرد عليه إن الفنان يقدم لنا دائماً مظاهر خالصة لا يعكس لنا صورة طبق الأصل عن الواقع، بل يضع لنا مجموعة من الأعمال المبتكرة التي لا تخلو من خروج عن الواقع وتحوير للحقيقة الخارجية.
3. مزج بين الفن والفلسفة وخلط بين الإدراك الجمالي والحدس الفلسفي وكان الإدراك الجمالي إنما هو مجرد أداة من أدوات إدراك الواقع أو معرفة المطلق وكان الرد عليه:(أن الفنان إلى جانب عينه لديه يد تريد أن تتحرك فالفن هنا ليس إدراك فحسب بل فعل أيضاً).
4. فسر الفن بالرجوع إلى فكرة الحدس وحدها دون أدنى اهتمام من الفنان بالتراث(اعتبر الفنان إنسان معزول).

الجمال الفني والتعبير(نظرية كروتشه)(الفن حدس وتعبير)

كان كروتشه محباً للأدب والمعرفة ولكروتشه كتابين هامين(الاستطايقا بوصفها علم المعاني العام) و(المجمل في فلسفة الفن) والدراسة الجمالية ليست جديدة على(كروتشه) فهي جزء لا يتجزأ من فلسفته العامة وأطلق عليها(فلسفة الروح) والنشاط الروحي برأي كروتشه صورتان صورة العلم وصورة العمل وكتاب المجمل في فلسفة الفن هو المنظر الأساسي لاتجاهات الفن الحديث(الفن للفن)

(19) الإبداع في الفن، قاسم صالح، ص 76.

وتعد نظريته امتداداً متطوراً وتأثراً بالفكر(الهيغلي) وبفكر(كانت) إضافة للفكر(الأفلاطوني).

وقد عرَّف(كروتشه) الفن بالحدس وواضح من كلمة(حدس) ومن إصرار كروتشه على استخدامها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع اكثر من غيرها أن تُعبِّر عن مفهوم الفن وكلمة[20](الحدس) أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عن الإنسان وأضاف[21](كروتشه) في تعريفه للحدس أن الفن إحساس مستقل عن أية عملية نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية وقد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الأساسي للفن الكلي له أنه معرفة حدسية.

فرَّق(كروتشه) بين الحدس والخيال

(كروتشه) من أكثر الفلاسفة الذين تعرضوا للشكل والمضمون ويرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه أمام قيمتين اثنتين لعلم فني واحد لا قيمة واحدة ولكن قضية الشكل والمضمون عند(كروتشه) وجدت الحل تلقائياً في تغيره للفن وتحديده لمفهومه فيقول هنا!

"إذا كان المضمون قد برز في الصواة(أي شكل) وأن الصواة ممتلئة بالمضمون".

يستبعد كروتشه كل الآراء والمذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعية المادية والتي توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

ويوحد(كروتشه) بين علم الجمال وعلم اللغة لأن فلسفة اللغة هي أيضاً فلسفة الفن إذ أن اللغة نوع من التعبير وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

---

(20) فلسفة الجمال في الفكر المعاسر، د.محمد القسماوي ص 53.

(21) نفس المرجع السابق، ص 54.

وتعرضت فلسفة(كروتشه) إلى كثير من الاعتراضات لأن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتحد في مادة وسيطة، هذه القدرة على الإحساس بالمادة لا تقل أهمية عن العملية الحدسية فقال(صموئيل) أن(كروتشه) قلب نظام الواقع حين وضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية.

وقد جعل(كروتشه) ملكة الحدس ملكة لعموم من البشر إلا أنها تتعاظم عند هذا دون ذاك، أي أنه قد هبط بالحدس من قفصه العاجي كما كان عند(بركسن) إلى العامة فهو ملكة موجودة حتماً إلا أنها تختفي وتظهر حسب الظروف المواتية لها.

الفن عند(كروتشه) يحكمه الخيال، ثروته الصورة الذهنية والحدسية فقط وقيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بحكم الخيال والمخيلة في داخل الإنسان والعلوم تباعد بين الفرد والحقيقة وتنقل الإنسان إلى عالم المجردات الرياضية أما الفن فيتجه مباشرة إلى داخل الإنسان ويبني داخله الحقيقة فالفن هو حدس وتعبير، ويتفق بذلك مع(مايكل انجلو) لأن معجزة الفن تكمن في عملية تصور الفكرة وليس في إظهارها فقط فتصور الفكرة أكبر وأعظم قيمة من قيمة الإظهار والإخراج لأن التصور محكوم بالحدس فالتصور قبلي أما الإخراج تركيبي تحكمه آلية العقل والتجربة.

وقد عرف(كروتشه) علم الجمال على أنه علم التعبير، والفن هو الحدس، ومن خلال تعريفه لأن الفن حدس نستنتج ما يلي:

1. الفن ليس ظاهرة فيزيائية أو واقعية طبيعية: إن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية(كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة... إلخ)، كما لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية(كالمثلثات والمربعات... إلخ) كما أنه لا يرى من الظاهرة الجمالية

واقعية تقبل لقياس بل يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها.

2. الفن ليس فعلاً نفعياً: يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذة أو اجتناب ألم ويرفض أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية، ويثور على شتى النظريات التقليدية في التوحيد بين(الفن واللذة أو المنفعة)، فيقول أنه يكون الشكل الذي تصوره اللوحة عزيزاً علينا وبالتالي فإنه قد يثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبه ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون(في حد ذاتها) قبيحة من الناحية الفنية وليس ما يمنع من جهة أخرى أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع كونها في الوقت نفسه مصورة لمنظر بغيض ثقيل إلى النفس وهو لا يوافق أن تكون اللذة هي جوهر الاهتمام الجمالي.

3. الفن ليس فعلاً أخلاقي: اعتبر كروتشه أن الفن معرفة حدسية فهو بذلك يستبعده من دائرة العمل أو الإدارة وبهذا يقرر أنه إذا كان(الدارة الخيرة) وهي قوام الإنسان الفاضل فإنها ليست قوام الإنسان الفنان والسبب في ذلك أن مقولة "الأخلاقي" لا تنطبق أصلاً على العمل الفني من حيث هو عمل فني ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة بأنها مقبولة أو مبذولة أخلاقياً، ولهذا يرى أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق بينما ذهب الكثيرون أن من واجب الفنان أن يوجه الناس نحو الخير ويعمل في تقويم أخلاقهم ونشر مثل الأعلى بين الناس... إلخ، إلا أن كروتشه وبالرغم لرفضه فكرة(الفن الموجه) يقرر أن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق وأن ينظر إلى الفن بأنه رسالة وبالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس.

4. الفن ليس معرفة تصويرية: ميز كروتشه المعرفة الحدسية عن المعرفة التصورية(العقلية) فإننا حين نميز الصواب عن الخطأ فإننا نكون بإزاء(واقع) نصور عليه حكماً من الأحكام في حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم وما دام الخيال والفكر متمايزين

فسيظل(الموضوع الجمالي) صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية.

الجمال عند كروتشه(1866 - 1952م):

هو الحدس المحقق للصور الذهنية أو سلسلة فن الصور التي تبدو فيها ظواهر الشيء المدرك، فالجمال منتمي للصور الباطنية أكثر من مظاهر الصور الخارجية التي هي في حقيقتها تجسيد للصور الباطنية فالفرق بينه وبين شكسبير هو طريقة التعبير الخارجي عن الصور الذهنية لأنه لديه نفس الأفكار التي طافت بذهن شكسبير ولكن الطاقة التعبيرية عند كلاهما كانت مختلفة فالفرق ليس في قوة إخراج الصور الباطنية بل هو في المقدرة على تكوين الصورة الباطنية التي تعبر عن الأشياء وهذا يقود إلى الإبداع بواسطة الحدس وعليه فإن الإحساس بالجمال محكوم بطاقة الحدس والتعبير عنه باطنياً.

والإبداع عند كروتشه هو تفاعل باطني في داخل الإنسان وهو يشبه الإحساس بالجمال الذي هو إحساس باطني أو تعبير باطني إذاً درجة فهمنا وتقديرنا للعمل الفني تعتمد على قدرتنا في أن نرى الحقيقة المصورة ببصائرنا مباشرة. فنحن نعبر عن بصائرنا عندما نستمتع بالعمل الفني الجميل فبصيرتنا هي التي تكون المبررات الذهنية إذاً فقد فسل كروتشه الجمال على أنه الصورة الذهنية المعبرة سواء في ذهن الفنان الخالق المبدع أو في ذهن المتلقي المتأمل لتلك الصورة فالجمال والفن هما(حب وتعبير).

ونستطيع أن نلخص نظرية كروتشه بما يلي:

1. نظريته في الفن تقوم أولاً بالذات على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العلمية والأخلاقية والسياسية والدينية... إلخ.

2. قرر أن(الفن للفن) أي استقلال الفن عن كل من العلم والمنفعة والأخلاق فالفنان لا يمكن أن يكون عبداً للأخلاق أو خادماً للسياسة أو مترجماً بل لا بد من أن يقتصر في كل نشاطه الفني على التعبير عن حدسه دون التقيد بأي اعتبار آخر.
3. حينما نادى بفصل الفن عن كل من العلم والمنفعة والأخلاق فإنه يرمي من وراء ذلك إلى الكشف عن السمات النوعية المميزة للحقيقة الجمالية بوصفها واقعة متمايزة لا تندرج تحت العلم أو الاقتصاد أو الأخلاق وهو لم يفصل الحقيقة الفنية عما عداها من الحقائق بل هو كان حريصاً فقط على تمييز كل من الحقيقة العلمية والأخلاقية بصفة خاصة.
4. فرق بين الفن والدين، والفن والأسطورة، والفن والانفعال.
5. رفض مبدأ المحاكاة(المحاكاة الحرفية للطبيعة).
6. تتميز نظريته بالطابع الفردي في الفن لأنه يعزل الفنان عن المجتمع لكي يجعل من نشاطه الفني تعبيراً عن حالة نفسيه فردية أو حدس ذاتي خاص.
7. ثمة تواصل يتحقق بيننا وبين الفنانين أو كأن انفعالاتهم تصبح انفعالاتنا.

من الانتقادات التي توجهت إلى نظرية كروتشه:

1. أن نزعة كروتشه المثالية قد جعلته يعتبر الفن مجرد معرفة حدسية أو معرفة تعبيرية وكأن ليس في الفن سوى التحليل والتبصير والتعبير الباطني.
2. كما رأى أنه من الخطأ اعتبار المهارة اليدوية هي كل شيء في العمل الفني وذلك على صحة كلامه بالفنانين(مايكل أنجلو وليوناردو دافنشي) فمن أقوال مايكل أنجلو(الفنان لا يرسم بيده بل بعقله).

لكن الفن على العكس مما تخيل كروتشه فهو فعل وتحقيق وليس مجرد حدس وتعبير.

الجمال الفني من وجهة نظر علماء النفس(نظرية التحليل النفسي)

توجهوا أصحاب هذه النظرية إلى دراسة الواقع الباطني عند الإنسان(أحلامه، أفكاره، رغباته المكبوتة) وأرجعوا سلوك الإنسان إلى هذا الواقع وحاولوا تفسيره والتعرف على دوافعه فكان من أشهر فلاسفتها:

1. سيجمونت فرويد.
2. شارل بودين.
3. بوتج.

ويعد سيجمونت فرويد من أشهرهم ومن مؤسسي هذه النظرية.

- **سيجمونت فرويد:**

إن نظرية فرويد في العملية الإبداعية مستمدة من نظريته في التحليل النفسي وترتبط أوثق ارتباط ببعض معطياته السيكولوجية وبنظريته وخاصة ما يسميه فرويد(بظاهرة التسامي أو الإعلاء) والنرجسية وعقدة أوديب و الرموز التي تظهر عادة في الأحلام.

وتحليل فرويد لحياة(ليوناردوا دافنشي) وتحليل بعض كتابات(دستوفيسكي) وعند التطرق لمفهوم التسامي من وجهة نظر فرويد نلاحظه يؤكد على أن عملية الحصول على اللذة الجنسية التي يحاول المكبوت بلوغها قد اتجهت بشكل غير واعي أحياناً أو بشكل واعي أحياناً أخرى إلى الأعمال المفيدة أو الابتكارية المقبولة في المجتمع الذي يعيش فيه المكبوت(بخلاف أصلها في اللاشعور لكونها جنسية المحتوى وممقوتة اجتماعياً) وعليه التسامي والإعلاء يؤدي حتماً إلى ابتكارات فنية وعلمية، لهذا يعتقد فرويد أن عملية التسامي من الناحية السيكولوجية العميقة عملية تفريغ للطاقة الجنسية المكبوتة داخل الفنان(اللبيدو) أما عند باقي الأشخاص(غير الفنانين) فإن الطاقة الجنسية(اللبيدو) تبقى كامنة

وتبقى نزعاته الجنسية مكبوتة في اللاشعور وقد تظهر أحياناً بشكل جنسي منحط ليس بذي نفع للفرد نفسه ولا للمجتمع إذاً فالإبداع عند فرويد ناجم في الأصل عن رغبات مكبوتة تتخذ من الرموز واجهة لتسرب في اللاشعور إلى الحياة الشعورية تفادياً لاصطدامها بتقاليد المجتمع وأنظمته المرعبة التي لا تسمح لها بالتعبير عن نفسها بشكل واضح.

أما الفنان يمثل شخصاً مريضاً نفسياً أو(عصابي) ولا تتعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة فيخلق عالماً من الفن يحاول به أ، يستبدل برغبته المتقدة رغبات أخرى غير جنسية وكأنه يحاول التسامي عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجامحة إلى محاولات رمزية أو صورية أكثر سمواً من الحاجة الجنسية فالفنان يحاول لا شعورياً إشباع جميع رغباته الجنسية وميوله الجنسية المكبوتة عن طريق الفن الذي يمنحه تشكيلة له القوة والشهرة والعظمة التي يتصور أنه يحياها بالفعل في واقع الأمر وهنا يحدث الإشباع الذي يسعى إليه الفنان وهو في ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوقين الذين يسعون إلى إشباع مظاهر الكبت في رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعتهم ويعطي فرويد مثالاً على نظريته في التحليل النفسي للفنان دافنشي وقصة حياته فقد كان دافنشي ابناً غير شرعياً مما دفعه إلى الارتباط بوالدته ارتباطاً زائداً الأمر الذي فشل معه في تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر والكبت الجنسي مما دفعه لممارسة الشذوذ الجنسي مع أصدقائه وأكبر دليل على حالته ما تبرره أعماله الفنية(ابتسامة الجيوكندة – الموناليزا) الابتسامة العذرية أو خلطه بين الذكورة والأنوثة في لوحته(يوحنا المعمدان).

فدافنشي الذي انغلق الباب أمامه لممارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته وتربيته ما يرسب في لا شعوره من كبت جنسي وعاطفي ولم يجد ما ينبعث به عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التي عبر فيها عن ما يحاول في لا شعوره من رغبة جنسية مكبوتة.

ومما سبق نلخص نظرية فرويد في التحليل النفسي بنقاط كما يلي:

1. اعتبر أن أساس السلوك عند الإنسان هو الرغبات النفسية المكبوتة واعتبر أن الغريزة الجنسية تمثل المكان الأول بين هذه الرغبات(اعتبر أن الجنس هو الأصل) والفن هدفه إعلاء هذه الغريزة.
2. خالف رأي أفلاطون، فيرى أفلاطون أن مرتبة الجمال أعلى وأسمى من الغريزة الجنسية المؤقتة.
3. ويعتقد فرويد أن الفن هو المبدأ الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي ما تزال نحتفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر ففي الفن وحده لا ينشأ الإنسان تحت وطأة رغباته اللاشعورية لينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات.(22)
4. فرق فرويد بين الخيال والتخيل:

الخيال: وهو شرود الذهن في عالم الأوهام.

التخيل: وهو عملية هافة يسير الناس على هداها في الاختراع والابتكار وهناك نوعين من التخيل:

أ. التخيل الاسترجاعي: وهو استرجاع الصورة القديمة التي انطبعت في الذاكرة مع شيء من التنظيم أو التعديل أو المبالغة.

ب. التخيل الإنشائي: وهو الذي بواسطته يستطيع الإنسان أن يؤلف الأفكار والصور ويربط بينهما بطريقة مبتكرة.

5. الصراع هو منشأ عملية الإبداع وتكون مهمة الوظيفة النفسية في السلوك الإبداعي هي إطلاق الانفعال المكبوت بخيالات طليقة وأوهام متقنة وأفكار مرتبطة بأحلام اليقظة ولعب الطفولة هو الوحيد الذي يجعل هذه الأفكار

(22) الإبداع في الفن، قاسم حسين صاع، ص 103.

المطلقة وحين تصبح عملياته اللاشعورية متناغمة مع ذاته فإنه يكون على موعد مع حرمة فوزه بالكمال.

6. الفرق بين الإنسان العادي والفنان: أن الفنان يستطيع أن يحدث تغيير على أحلامه بحيث تكون قابلة للفهم والإدراك الحسي عن طريق العمل الفني من خلال الرمزية كما يكشف عمله الفني عن الأفكار والرغبات اللاشعورية عند الإنسان.

- يونغ

تصدى يونغ للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفني فهو يذكر أن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري الإرادي والنشاط اللاشعوري ولهذا فلا يمكن أن تنتج البحوث السيكولوجية وحده في تفسير الظاهرة الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرات الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي وكان النشاط الفني يرجع إلى حافز فطري يتملك الوجود البشري بأسره ويسيطر عليه ويستمر ومن ثم فإن صراعاً ينشأ بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التي تطغى على الجانب الشخصي في حياة الفنان فتثير في نفسه السخط والتبرم والتعاسة وهذا هو ثمن المنحة الفنية التي تختصه بها اللاشعور أو الضمير أو الوجدان الجمالي فيجعله أداة لحمل رسالته المقدسة فعند يونغ إذن نجد أن اللاشعور الجمعي أي(لا شعور البشرية جمعاء) هو مصدر عملية الإبداع الفني ولهذا فقط ربط يونغ بين الفن والوجود بصيغة عامة واختص الفنان وحده من بين غيره من الناس بالقدرة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعي هي التي تخلق الفنان لا العكس.

بحث يونغ في كتابه((الإنسان)) عن الروح تناول فيها بإسهاب أصالة الشاعر الألماني(غوته) كما بدت في رواية(فاوست) التي شرحها في ضوء معطياته السيكولوجية وناقش وجهة نظر فرويد.

والفنان الخلاق عند يونغ هو الذي يسمح للفن أن يعبر عنه نفسه بوساطته فيحوله عندئذ إلى إنسان جمعي أو شخص يحمل الحياة اللاشعورية الجمعية للنوع الإنساني عبر تاريخه الطويل ثم يقوم هذا الفنان الأصيل بإعادة خضوع محتويات اللاشعور الجمعي، هذا وفق مستلزمات روح العصر الذي يعيش فيه ولهذا فإن(فاوست) من وجهة النظر هذه هو الذي أوجد غوته لا العكس كما يخيل للباحثين السطحيين على ما يقول يونغ نفس المعنى بعبارة أخرى إن الفنان المبدع مزيج متكامل متناسق بين اتجاهين متنافرين أولهما: حياة الفنان الخاصة، ثانيهما: عملية الإبداع الفني للاشخصية وأن الأصالة الفنية ضرب من ضروب الميول الفطرية المنحرفة تجعل صاحبها ينغمس في الفن باعتباره ذاته وأن هذه القدرة الفنية الخاصة تستلزم صرف أو استنزاف مقدار كبير من الطاقة الحيوية في حقل الفن دون سواه الأمر الذي يؤدي إلى إثراء الجانب الفني على حساب إفقار جوانب الحياة الأخرى ذلك لأن الفرد مزود من وجهة نظر يونغ بقدر معين من الطاقة الحيوية وأن هذه الطاقة تقتصر عند الفنانين على الفن وحده.

يتضح إذاً أن يونغ يتخذ من غوته موضوعاً يستدل به على صحة وجهة نظره في تفسير الأصالة في العمل الفني غير أن يونغ يجعل من(فاوست) محوراً لتحليل شخصية غوتة ولهذا تجده يقسم(فاوست) إلى قسمين أولهما: الجانب السيكولوجي ودعا الثاني الجانب الخيالي واعتبر الفرق بينهما حداً فاصلاً يميز الإبداع الفني السيكولوجي عن الإبداع الفني الخيالي الأرقى فالجانب السيكولوجي المستمد من واقع الحياة بما فيها من صدمات انفعالية وأزمات نفسية قد عبر عنه(غوته) أروع تعبير بحيث يتعذر على الذين جاؤوا من بعده أن يضيفوا إليها جديداً أو أن يعيدوا صياغته.

ولم يترك غوته على ما يقول يونغ مجالاً فعلى عالم النفس أن يجري مزيداً من التحليل السيكولوجي إلا فيما يتعلق بالكشف عن الأسباب الخفية التي جعلت(فاوست) يهيم بغرام(كريتسجن) إحاطة اللثام عن العوامل التي أغرت

كريتسجن على قتل طفلها و هنا يبدأ الجانب الخيالي في الإبداع الفني المتعلق بمستوى(فاوست) ومغزاه.

ويبدأ الاستفسار عن علاقة الجزء الأول من فاوست بروح العصر الذي عاش فيه غوته أما الجزء الثاني فيستلزم شرحاً وتفسيراً لمضمونه العام ولكل فقرة من فقراته على انفراد ولا يرى يونغ أي مبرر لاعتبار القسم الثاني من فاوست بأنه يناقض أو يفند ما هو موجود في القسم الأول كما لا يرى مبرراً أيضاً للرأي الذي فحواه أن غوتي كان شخصاً سوياً عندما كتب في القسم الأول من(فاوست) في حين أنه أصيب بالخلل العقلي عندما كتب القسم الثاني.

يمكننا مما سبق أن نستخلص بعض الأمور منها:

فقد عرف يونغ العمل الفني بأنه إنتاج صادر عن دروب من النشاط النفسي اللاإرادي الشعوري والذي يعكس شخصية الفنان.

ويرى أن الإنسان الفنان لا يعيش حياة سوية مثل الآخرين لأنه يعيش اللاشعور عند الإنسان العادي فاعتبر الإبداع إشعاعاً كما يكمن في اللاشعور من تصورات والتي لا يستطيع أي إنسان أن يدركها وهو في يقظته إلا إذا امتلك حدساً قوياً.

إعطاء يونغ أهمية للخبرات الجمعية التي تنتقل بواسطة الوراثة ورد إليها الإبداع الفني وأن الفنان المبدع يكون غريباً في تصوراته وسلوكه وهذا يعود إلى أن وحدات النشاط عند الإنسان محدودة وأن جزءاً كبيراً منها سينشغل بالإبداع الفني فلا يبقى للنشاطات الأخرى إلا القليل. [23]

والنظرية السيكولوجية(نظرية التحليل النفسي) بدت واضحة في توجيه الفنانين للتعبير عن أحلامهم ورغباتهم بطرق(رمزية) ودفعت النقاد والمتذوقين إلى تحليل هذه الرموز وتفسيرها.

(23) الإبداع الفني د. علي عبد المعطي.

ومن سلبيات هذه النظرية أن التجربة الجمالية التي يقوم بها الفنان غير منزهة عن الغرض لأن هدف الفنان أن يظهر ما يخفي في اللاشعور وهدف الناقد أو المتذوق تغيير هذه الأعمال الفنية عن طريق البحث والتحليل في نفس الفنان وشخصيته وأفكاره الدفينة وليس معرفة طبيعة الإبداع فيه فأظهروا هنا ثراء المضامين النفسية الرمزية في العمل الفني [24].

إن يونغ اتفق مع فرويد في إرجاع الإبداع الفني إلى اللاشعور مع اختلافات تتفق مع مذهب كلاً منهما.

فقد رأى فرويد أنه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التي يحسها الفرد في حياته في حين رأى يونغ أنه موروثاً ينحدر إليها من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر.

◆ الجمال الفني من وجهة نظر الرمزيين(كاسير 1874- 1945م، سوزان لانجر)

جاء مذهب الرمزية رد فعل للواقعية التي عدها الرمزيون عاملة على إهدار القيم الفنية الجوهرية في الإبداع ساعية لحمل رسائل فكرية واجتماعية وسياسية وأخلاقية تضيفها لهدف الفن في الإبداع إذ أن روح الرمزية تكمن في مقولة الفن للفن في مقابل الفن للحياة أو المجتمع أو الفن رسالة وقد ظهر مذهب الرمزية في الشعر الغنائي فلا عجب أن يكون أكبر دعاته من الشعراء فلا يهتم الرمزيون بالموضوع كما هو في الخارج بل يحاول الفنان الرمزي أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجي فالفن تعبير شخصي.

يقول سيزان:"لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل - أي أن أقدم نسخة مطابقة لها بل إني أعبر عنها"، أي أنه لا ينقل عن الموضوع أو الإحساس المرتبط بالموضوع بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية [25].

---

(24) النقد الفني جيروم ستولير.

(25) الفن المعاصر، هربرت ريد.

ملامحها وسماتها:

1. رفض الرمزيون أن يكون الفن محاكاة كما هو عند الكلاسيكيون أو التعبير عن الذات كما هو عند الرومانسيون أو انعكاساً للواقع أو للحياة أو المجتمع كما هو عند الواقعيون.
2. أنكر الرمزيون الوضوح وأعدوه إفساد للآداب وإنكاراً له فليس مهمة الأدب السعي لنقل معنى محدد من المبدع إلى المتلقي أو تصويره صورة واضحة المعالم وأنكروا قدرة العقل على إدراك المعاني الحقيقية أو تمييز خواطر النفس المختلفة كالتفكير بالحقائق الطبيعية أو الحياة أو خفايا النفس البشرية.
3. أنكروا على اللغة قدرتها على نقل حقائق الأشياء ورأوا أنها لا تعدوا أن تكون رموزاً تثير صوراً ذهنية نتلقاها من الخارج ولذا فهي غير قادرة على نقل الأفكار والمعاني والمشاعر بالدقة المطلوبة وإنما يصلح أن تكون اللغة لذلك أو للإيحاء.
4. أجرت الرمزية تبادلاً بين معطيات الحواس على اعتبار أن هذا التبادل من أبرز وسائل الإيحاء بعقولنا للملمس الدافئ أو الصوت الناعم.
5. ابتعد الرمزيون عن الوضوح أو تقديم المعنى أو توصيل الرسالة واكتفوا بالإيحاء لإيمانهم بأن العقل الواعي عقل محدود وليس من الضروري أن يسيطر على طبيعية الأدب ولأن بعض الفلاسفة أنكروا وجود الأشياء الخارجية ورأوا أن هذه الأشياء ليست إلا صوراً ذهنية تنعكس في إدراكنا عن تلك الأشياء وليس ما تدركه هو الشيء نفسه.

- **ارنست كاسير(كاسيرر)(1874- 1945م)**

كان(كاسير) من دعاة الرمزية فقد عرض موقفه الفلسفي في كتابه(فلسفة الصورة الرمزية) في ثلاث أجزاء فيرى(كاسير) أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية وعلى الرغم من أن(كاسير) مثالي النزعة كفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول:((إن الموضوع الحقيقي للفن ليس اللامتناهي الميتافيزيقي كما هو عند

شيلنج أو المطلق كما يراه هيجل بل يجب أن نبحث عن الفن والعناصر الأساسية التي تتركب منها تجربتنا الحسية أعني)).

ومن خلال الدراسات التي أجراها(كاسير)، أوضح أن المعرفة ليست لتكشف عن طبيعة الكون وحده بل أيضاً عن طبيعة العقل الإنساني وما المعرفة إلا مظهر من مظاهر نشاط العقل الإنساني ولا تتم عمليات الإدراك الإنساني من غير أن يصنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية(اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والجوهر).

أكد(كاسير) أن معرفة الإنسان ينظم(اللغة والفن والأساطير) وقد ارتفع بها عن المستوى الحيواني.

وبين في دراساته أن ما يمييز الإنسان هو قدرته على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة الغير مباشرة للأشياء المحيطة حيث تتحول المنبهات إلى رموز ومعان معينة ينشئها الإنسان لنفسه ثم ينظمها ويصيغها في شكل لغة أو علم أو أساطير.

يلتقي(كاسير) في فلسفة الأشكال الرمزية بمدرسة التحليل النفسي عند(فرويد) الذي استعمل الرموز للدلالة على اللاشعور وتحليل نفس الفنان وواقعه الباطني.

اعتبر الفن ميداناً مستقلاً بعيداً عن ميادين المعرفة العلمية التي تعتمد على التصورات الذهنية أما الخلق الفني أقرب ما يكون إلى عملية الإبداع والتشكيل وهو ثمرة تفاعل تصورات الذهن والخيال الحر فالصورة والخيال كلاهما منابع الخلق الفني فهما حليفان مكملان لبعضهما في كل العبقريات الفنية ولا يجوز اعتبارهما خصمين [26].

(26) علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، د. إنصاف الربضي.

حصول(كاسير) أن يميز بين أشكال الفكر الإنساني ليوضح اختلاف المنظور في كل من العلم والفن، فالعلم كما يعرفه هو تعميمي يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للإدراك الحسي فهي تتجسد لانطباعاتنا أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وتتجسد لحدسنا وتقترب الأساطير من الفن حيث اعتبر أن كلاهما تكثيف للانفعالات التي تصاحب خبرات الإنسان بالحياة[27] فمما سبق نستنتج:

أن(كاسير) أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور بل هو الذي يقيم هذا العالم إذ أنه لما كانت الصورة التي يكشفها الفن صوراً معقولة فإنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد.

وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أي لا تخضع للمنطق العقلي.

إذاً فقد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ومن ثم فهي لا تدخل في نطاق العلم الجديد(علم الاجتماع الجمالي).

وأن الفن يخضع للتطور التاريخي للجماعات البشرية أي أنه يصدر عن المجتمع ويجب البحث عنه في أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخي.

- **سوزان لانجر(1895- ؟)**

ولدت عام 1985 ودرست المنطق فتأثرت بكاسير الذي تنتمي مثله لنفس الأصل الألماني ولها كتاب(المنطق الرمزي).

ترى سوزان في مجال الفن وتذوقه لا بد من الاعتماد على الإدراك الحدسي لأنه في رأيها لا تقوم بعمليات فكرية استدلالية عند عملية التذوق فنحن ندرك الشكل وهو رمز يبدعه الفنان وينشئه لكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة

(27) علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، د. إنصاف الربضي.

ولكنه يتركه يوحي لنا بالمضمون وليس بمعنى مجرد فالعمل الفني يتميز بأنه رمز وليس علامة أو إشارة لكنها ليست كالعلامات التي تستخدم في العلوم المختلفة.

ترى سوزان لانجر أنه إذا كانت اللغة هي التعبير الفكري للنشاط الذهني فالفن لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة وتعبر عن معان عقلية بعيدة المدى بمعنى أنه نشاط يوفر لنا نوعاً من المعرفة البصرية عن طريق الشكل كطريقة أخرى للتواصل البشري بجانب الطريقة اللغوية وإن كان الفن أوسع مدى من اللغة في التواصل البشري.

إذاً ترى سوزان أن اللغة والفن يقومان بنفس المهمة وهي تصوير وتشكيل خبراتنا فاللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقاتنا به أما الفن فيشكل ويصدر حقائق عالمنا الباطني بما يحتويه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها فالفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي[28].

تؤكد سوزان لانجر على أهمية التربية الفنية فتصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية وتهذيب لهذا الجانب الذي لا تستطيع اللغة الوصول إليه وتعتقد أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع للفوضى.

أي فوضى الانفعال والوجدان الذي يسيء إلى الطبيعية البشرية.[29]

(28) علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، د. إنصاف الربضي.

(29) نفس المصدر السابق.

التقييم والحكم الجمالي(الحق، الخير، الجمال، التقوى، المنفعة)

القيم الثلاث(الحق، الخير، الجمال).

التقدير الجمالي: هو التقويم بمعنى إعطاء العمل الفني قيمة مثل: جيد، قبيح، جميل، جليل... إلخ، ويتطلب إعطاء هذا الحكم ممارسة النقد التفسيري الوصفي الذي يقوم بتحليل العمل وتفكيكه للوقوف على بيئة العمل الجمالية.

ويشير بعض الباحثين إلى أن إصدار الأحكام التقديرية لم يمارسها الإنسان في البدايات الأولى بوجوده في العالم إذ أن هناك مرحلتين سابقتين عليه:

أولاً: مرحلة إشباع حاجاته الأولية الضرورية: لبقائه موجوداً في العالم مثل الغذاء، الشراب، النوم، الأمن،...إلخ. فقد كان الجزء الكبير من وقته مكرساً لهذا ومن ثم لم يكن مجال كبير أمامه لممارسة الأنشطة التقديرية الفلسفية بصورة كافية.

ثانياً: المرحلة التفسيرية، شعر الإنسان في مرحلة لاحقة بضرورة تقدير التفسير للعالم المعطى أمامه لاستكمال شروط التكيف مع البيئة ويبدو أن المرحلة التفسيرية الأولى كانت تتعلق بفهم ظواهر الطبيعة الماثلة أمامه ثم استناداً إلى هذا المستوى حاول أن يقدم تفسيراً للظاهرة الفنية وهناك مراحل ثلاثة يمر بها الإنسان عند إعطاء الحكم التقديري:

1. الشعور بالجمال في منظر ما.
2. الاستمتاع بهذا الشعور.
3. التعبير عن هذا الاستمتاع وإصدار الحكم.

ويتأثر الحكم الجمالي بعدة عوامل منها:

أولاً: العامل النفسي، ونظراً لاختلاف الناس في الحياة الانفعالية فإنه من الصعب أن تعطي أحكاماً شاملة لكن هذا لا يمنعنا من تقديم أحكام ذات وجه نسبي احتمالي معين ويجب أن نبالغ في رد الحكم الجمالي إلى الطبيعة النفسية وحدها.

ثانياً: العامل الاجتماعي، يعيش الفنان والناقد في آخر المطاف في بيئة اجتماعية معينة وهي تضع جملة من الشروط يصعب تجاوزها على صعيد ما توفره من مواد للفنان ومن تقبل لأعماله ومن ثم يتأثر والحكم بالمعايير الاجتماعية السائدة وقد ذهبت المدرسة الاجتماعية إلى إلغاء الفروق الفردية واعتبرت الفروق الفردية حصيلة التفاعل الاجتماعي.

الجمال والحق

هناك صلة وثيقة بين الجمال والحق ففي الحق جمال وفي الجمال حقيقية والجمال روح الحق والحقيقة وهو تألق الحق والخير.

وإذا كان حب الجمال يجعل الشعراء عظاماً فإن حب الجمال يجعل الفلاسفة كباراً وأن فن الخطابة كغيره من الفنون يدعم الحق بواسطة الجمال وفي سبيل الخير وأن الجمال الأصيل نتج من معرفة بالحق وأرشد إلى الخير.

وقد أكد بعض المفكرين على أن الإحساس بالحق مثل الإحساس بالجمال ينتج من رضى داخلي سببه إنسجام الأشياء المفكر بها وأن من الجمال أن نحكم الحق وأن أساس الحقيقة العملية جمالها.

وعد بعض المفكرين الفن بمثابة إسهام فعال في الحقيقة العامة التي على الفنان أن يعبر عن وحدتها بانسجام الخصائص وأنه ليس هناك فن حقيقي إلا ما

كان جميلاً حقيقياً وأن هدف الفن الجميل هو التعبير عن الحق والحقيقة والواقع.

وفي التراث العربي آراء كثيرة وجميلة متعلقة بالجمال والحق والحقيقة وتعد خير الشعر وأجمله ما كان مطابقاً للصدق وموافقاً للوصف وقد أنشد الشاعر العربي في ذلك قائلاً:

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

❖ وهناك صلة وثيقة تربط الجمال بالحق والحقيقة والواقع والفن وأن هدف التعبير الفني من أعماق الإنسان الفنان والفن بمثابة نافذة نطل منها على عالم الحقيقة وقيم الحق والخير والجمال.

الخير والجمال: هناك من يرى بأن العمل الفني يجب أن يسعى لتحقيق الخير الأخلاقي ولكن العلاقة بين الخير والجمال تتعدى هذا الأمر فهناك محاولات لدراسة أثر العمل الفني في بناء النظام الأخلاقي في المجتمع وهذه الاعتبارات لا تعني في آخر المطاف أن الجمال هو الخير أو المنفعة أو اللذة فقد يصور العمل الفني الشر في العالم ومع ذلك يحكم عليه بالجمال.

ولقد رفض أفلاطون في جمهوريته الفاضلة العمل الخالص الذي يتعدى المعايير الفاضلة ولكن في العصور الحديثة رفضت اتجاهات الفن من أجل الفن أية اعتبارات أخلاقية.

وتبدو أهمية صلة الجمال بالخير واضحة وعلاقة الإحساس الجمالي برقي السلوك الإنساني وأثر الثقافة الجمالية في التربية والتعليم وتنمية الروحة التفاؤلية وإذا كان بعضهم وجدوا فرقاً بين مفهوم الجمال ومفهوم الخير وعدوا القيم الجمالية فوق مفهوم الخير والشر وأن قيمة العمل الفني لا تعتمد على ما يتضمنه من دروس أخلاقية فإن(شارل لالو) أكد أن المعايير الجمالية لا بد أن تلتقي

عبر التاريخ بالمعايير الأخلاقية ولاحظ(سانتيانا) أن الجمال واضح ومظهر للكمال وإذا كان الكمال هو المسوغ النهائي للوجود فإننا نستطيع أن نفهم لماذا يتصف الجمال بالسمو الخلقي وأن الجمال هو مكان الاتساق والألفة بين الروح والطبيعة ومن ثم فهو الأساس للإيمان بانتصار الخير.

إن للجمال صلة بالخير وللخير صلة بالجمال ففي الجمال خير وفي الخير جمال.

الجمال والجمال المثالي والتقوى

إذا عدنا إلى تاريخ الفن نجد أن(الجمال المثالي)، كان يعد إحدى مميزات الفن الإغريقي وأحد أهدافه وقد عد الإنسان نواة الطبيعة ومقياس كل شيء بل مقياس المقاييس وتخيل الإغريق آلهتهم في صور إنسانية اعترافاً منهم بسمو الإنسان وتمجيداً للوجود الإنساني وحياة الآلهة فيه وإيماناً منهم بأن كل روح إنسانية تضم في جوانحها طابعاً إلهياً وقد عبروا عن مختلف الأفكار والمعاني بصور آلهة لها بشكل إنساني واهتموا بإبداع التماثيل الجميلة لآلهتهم سكبوا فيها أسمى وأجمل المعاني الإنسانية وأقواها وأنبل المعايير وأرقاها مما جعل آلهتهم تبدو في صور المثل الأعلى والجمال المثالي الإنساني وعد الإغريق الجمال في الكمال وأبدعوا روائع فنية تعد نماذج مثالية لدراسة الجسم الإنساني وخير مثال عليها النحات الإغريقي(بوليكليت) كما مثل(براكسيتل) في تماثيل فينوس المثال الأعلى للجمال النسائي.

إن لكل شعب من الشعوب مثله الأعلى الذي تنعكس صورته في الفن والروائع الفنية فإذا كان:

- المثل الأعلى الجمالي عند الفنان المصري القديم هو التعبير عن الخلود.
- وعند فنان بلاد ما بين النهرين التعبير عن مظاهر القوة لا سيما في عهود الأشوريين.

- وعند الفنان الهندي القديم التعبير عن الروحانية ووحدة الوجود.
- وعند الفنان المعاصر التعبير عن الضياع والقلق والمعاناة والغربة الروحية.
- كما وجد بعض مؤرخي الفن العربي الإسلامي أن المثل الأعلى عند العرب والمسلمين يتمثل في فنونهم التي تعبر عن فكرة اللانهائية والروح التفاؤلية وتمثل الوحدات الزخرفية المتكررة إلى ما لا نهاية الإيقاعات الروحية كما تمثل مفهوم الجمال والجلال عندهم بالمساجد الجميلة والضخمة.
- وكذلك فإن المسيحيين وحدوا مثلهم الأعلى النسائي في صورة تماثيل السيدة العذراء وعد بعض مؤرخي الفن المدارس الإيطالية في القرن السادس عشر بمثابة نهاية التناحر بين الجمال المثالي الأعلى الأرضي والجمال المثالي الأعلى حسب مفهوم رجال الأديرة وعدت صور السيدة العذراء للفنان رافائيل(1483- 1920)خير معبر فني عن انتصار الجمال المثالي الدنيوي على الجمال المثالي الأعلى كما تخيله وفهمه رجال الأديرة.

الجمال والمنفعة(الفائدة)

يعد موضوع صلة الجمال بالفائدة من أقدم المواضيع الجمالية وقد حرص الإنسان على تجميل الشيء المفيد وجعله جميلاً كلما انتقل من المرحلة النفعية إلى المرحلة الجمالية.

إن معدن الفضة أجمل من الحديد والفحم مع أنه أقل نفعاً واستعمالاً منهما... مما يدل على أن الجمال مختلف عن الفائدة.

أكد(سنبر وحرانت آلن) أن الإحساس لا يمكن أن يكون جمالياً حتى كان يفيد الحياة فائدة مباشرة ولاحظ(حوفروا) أن الوردة التي لا نراها تسرنا ونحبها ونرغب فيها، نحاربها عندما نملكها... فالجميل لا يوافق حالة لإرضائها فهو في هذه الحالة هو(اللامفيد).

ويختلف الجمال عن المفيد والنافع لأن الشيء الجميل هو ما يمنحنا لذة التأمل في محاسنه أو الإصغاء إلى تناسق نغماته وألحانه وبقاعاته... فهذا الشيء الجميل ليس بنافع أو مفيد مادياً فالجمال مقصود فيه لذاته، وأكد(ميكيل دوفرين) أن اللوحة لا تزيد شيئاً من متانة الجدار ودعمه وعد(كانط) الجمال غاية تلمح في الشيء الجميل دون تصور أي قصد وهو غاية في ذاته وموضوع رضى مجرد عن الغرض وإذا كان الجميل ترتاح له النفس فإنه ليس كل ما ترتاح له النفس جميلاً.

إن جمال الشيء فائدته ليس سوى مظهرين لصفة هذا الشيء وإذا كانت الفائدة تقودنا إلى العمل فإن الجمال يقودنا إلى التأمل الجمالي وأن الشيء الجميل هو غير المفيد إنه بمثابة هدية جعلته الطبيعة للفكر لأن غاية الجمال هي دائماً أن تكون بدون غاية مادية فالجميل والمفيد يسجلان اتجاهان مختلفين للفكر الإنساني. وإننا أمام الشيء المفيد نقوم بعمليات حساب وتقدير الأرباح والخسائر... في حين أننا أمام الجمال نشعر بلذة الجمال تدب فينا فجأة وتنعشنا وتؤكد إنسانيتنا وطاقات تذوقنا للجمال... إن عملية الحساب للشيء المفيد تقلل من الشعور الجمالي.

وكان سقراط يرى أن كل الأشياء التي يستخدمها الإنسان جميلة في آن واحد وذلك بقدر ما تكون ذات استعمال صالح وكان يقول(إذا سئلت: وهل السلة جميلة أيضاً(فإني أجيب نعم إذا كانت ملائمة للغاية منها وأن الرحة التي يحققها مسكن ما تشكل جمالاً حقيقياً.

ومما تقدم تبدو أهمية موضوع(الجمال والفائدة) ولا سيما في عصرنا الحاضر فالفنون لم تعد وحدها الميدان الوحيد الذي يتمثل فيه تأثر الإنسان بالجمال. وإن جمال الإنتاج الصناعي أخذ يخرب أنظارنا. وهذا مما دفع الصانع إلى تجميل ما يصنع وإقامة معارض الإنتاج الصناعي والفنون الصناعية لا تقل أهمية عن معارض الفنون الجميلة وقد أسهم الاهتمام بتجميل المصنوعات في ظهور(علم الجمال الصناعي أو الاستطيقا الصناعية.

الوحدة الثالثة



ما هو النقد

تمهيد:

حين تعتقد أن النقد يهدف إلى إبراز سلبيات العمل الفني وجوانب الضعف فيه فإن هذا لا شك انتقاص لمرحلة النقد بمعناه الشمولي الذي يمارسه النقاد الناجحون الموضوعيون في حكمهم.

فالنقد بمعناه الواسع تحليل للعمل الفني وبحث في نقاط القوة والضعف فيه معاً محاولة تعميقه وإطلاق حكم عليه وليست غالبة النقد التحليلي والتقدير فقط بل تتضح أهميته في إبراز القيم الموضوعية والتعبيرية والانفعالي في العمل الفني ودراسة مدى ما أضافه إلى التراث الفني والبحث عن الخصائص التي يدفعنا إلى التعاطف معه بهدف إنجاح التجربة الجمالية والفنية والنفسية التي ترتبط بالعمل الفني فتقيد في تأمله وتقويمه وعلينا أن ندرك أنه لولا غلبة النقد عبر العصور لعرض تاريخ الفن أعداداً هائلة من الأعمال الفنية والفنانين الذين قد لا يستحق بعضهم أي دراسة أو تحليل وهذا ما أكد عليه(جيروم ستولينز) بقوله إن النقد عملية مسح وغربلة من وظيفتها دراسة الأعمال الفنية للفنانين وتقييمها بحيث نصبح مشاركين للفنان في عمله وللناقد في مهمة إذ أعدنا النظر في العمل الفني كان إدراكنا أعمق وتقييمنا أقرب إلى قيمة العمل الحقيقية وذلك بعد أن يساهم الناقد من خلال معرفته وثقافته العالية في كشف غموض لا يقدر على كشفه الإنسان العادي مما يضفي الحيوية واللذة إلى تجربتنا.

وكما ذكرنا أن من أهم وظائف النقد هو التحليل والتقدير من هنا ظهر نوعان من النقد هما النقد التفسيري والنقد التقديري والذي يندرج تحتهما أنواع محددة من النقد كل منهما يركز بشكل متفاوت بين التقدير والتفسير.

◆ النقد التفسيري:

يعقب عملية بناء الفنان لعمله الذي وظف فيه الجهد والنفس والمواد والفكر هو تحليل نقدي يعمد إلى دراسة أجزاء البناء الفني بهدف التعرف على سمات الإبداع فيه وقد يكون النقد سلبياً ما لم يرافق عملية التحليل هذه دراسة لكل جزء مع ربطه بالأجزاء المكونة للعمل الفني بهدف إدراكه إدراكاً شمولياً.

◆ النقد التقديري:

وهو الحكم على العمل الفني وتقييمه وتقديره بعد إبراز المبررات التي جعلتنا نحكم ونقيم العمل الفني وللحيلولة دون تدخل الذوق الخاص للناقد في عملية النقد التي يخضع إليها العمل الفني جاء النقد الاستدلالي الذي رفض رفضاً قاطعاً تحكم الذوق الخاص بحيث يقترب العمل النقدي من العلم أكثر سعياً نحو الدقة في تفسير ووصف العمل بعيداً عن مسألة البحث عن جودة وقيمة العمل الفني.

نظريات النقد الفني:

تنتمي نظريات النقد الفني إلى ما يسمى فلسفة النقد الفني وهي تحاول الإجابة عن أسئلة من النوع التالي:

- ما معنى س جيد؟
- ما وظيفة الناقد النفي؟
- ما الذي يجب أن نتعلمه منه؟
- ما فائدة النقد؟ هل يزيد من المتعة الجمالية؟
- ما هي آليات التحليل في النقد؟
- هل هناك ضرورة للنقد أولاً؟

ويمارس الناقد النفي نشاطين في آخر المطاف:

أولاً: النشاط المعياري

وهو محاولة تقدير(Evaluation) العمل على الصعيد المعياري، أي ماذا يجب أن يكون عليه العمل الجميل أو القبيح... إلخ.

ثانياً: النشاط التحليلي الوصفي

وهو يندرج في العمل النقدي بأشكاله المختلفة فهنا نلجأ إلى محاولة تفكيك العمل إلى مكوناته والقيام بتفسير وتوضيح البنية الجمالية فيه.

والذي لا يستطيع أن يراه أو يدركه الإنسان العادي ولا يستطيع أي فرد أن يمارس العملية النقدية إذ هناك قدرات يجب أن يتمتع بها الناقد منها:

1. يجب أن يتمتع بدرجة عالية من الذكاء.
2. أن يمتلك حساً جمالياً يساعده على إدراك طبيعة العمل والجمالية.
3. أن يمتلك خبرة واسعة في تاريخ الفن وقضاياه ومدارسه.
4. أن يمتلك الروح العملية الموضوعية النزيهة القادرة على عدم التحيز لأي مدرسة أو اتجاه فني معين.
5. أن يكون لديه معرفة نظرية في النقد الفني وأنواعه ونظرياته وقواعده ومدارسه ونظريات علم الجمال لمعالجة العمل الفني ونقده على ضوء هذه المعرفة.
6. أن يكون ماراً بالتجربة الفنية، فنان.

معايير النقد:

للنقد الفني نوعان من المعايير:

معايير عامة: يمكن تطبيقها للحكم على أي عمل فني وتكون من خلال وجود عناصر التكوين الفني وأسسها في العمل الفني.

معايير خاصة: تصلح للحكم على عمل فني معين ولا تصلح لغيره لأن لكل عمل فني خاصية نابعة منه لذاته وعمادها على ما فيه من تجديد.

مهمة النقد الفني:(الناقد)

1. تقدير العمل الفني والحكم عليه وتبرير هذا الحكم.
2. تفسير العمل الفني وتقريبه وتبسيطه للمتذوق أو المشاهد.
3. إبراز خصائصه الفنية التي تدفع المشاهد لتذوق العمل الفني أي تحليل عناصر العمل الفني وإبراز علاقاتها مع بعضها.
4. غربلة الأعمال الفنية المطروحة في الساحة الفنية وتمييز الهابط منها من المتميز وفي ذلك يساعد على إنجاح التجربة الجمالية عامة من خلال دفع الفنان لتطويره لتجربته.
5. تنمية الإدراك الجمالي لدى المشاهدين ومساعدتهم على قراءة الأعمال الفنية وتذوقها أي يساعد على خلق جمهور متذوق للأعمال الفنية.
6. تفسير الظروف التي أحاطت الفنان عند ولادة العمل الفني وأثرت فيه وبالتالي ربط الأعمال الفنية والفنان بالبيئة والمجتمع.

النقد التقديري:

وذلك النوع من النقد الذي يسعى إلى تقويم العمل من حيث الجودة والرداءة فهو يطلق أحكام من النوع التالي:

- هذا العمل جميل.
- هذا العمل جيد.
- هذا العمل أفضل من ذاك.
- هذا العمل قبيح.

وأحكام من هذا النوع تثير عدداً من الأسئلة:

- ماذا يعني الحكم؟
- كيف يمكن تحليله إن كان ذلك ممكناً؟
- كيف يمكن التغلب على الخلافات بين القيم إن كان ذلك ممكناً؟
- هل بعض الأحكام أقوى سلطة من بعضها الآخر؟

وهناك نظريات عديدة أجابت عن الأسئلة السابقة، وعلى كثير من الأسئلة أيضاً فهي تبحث عن الفنون على اعتبارها شيئاً موجوداً عبر التاريخ ولها تبدلاتها المختلفة ولها صياغتها المرتبطة بتطور الإنسانية وعلينا دراسة العمل الفني جمالياً وتحليله وتفهم جوانبه المختلفة كشيء معطى ومتحقق يفرض نفسه ويقدم لنا الشهادة الحية على مجتمع معين وفي فترة محددة وكان لظهور نظريات علم الجمال أكبر الأثر وعظيم الدور في تحليل العديد من المدارس الفنية والأدبية والتشكيلية وهذه النظريات هي:

النظرية الموضوعية - النظرية الذاتية - النظرية النسبية الموضوعية - النظرية الشكلية - نظرية الجمال الفني - نظرية التجربة الجمالية - نظرية المحاكاة - النظرية الانفعالية - النظرية السيكولوجية.

النظرية الموضوعية

ما تقوله هذه النظرية هو أن القيمة من حيث المبدأ لها وجود موضوعي مطلق كامن في العمل نفسه ويترتب على هذا الأمر مجموعة من القضايا [1].

(1) النقد الفني، جيروم ستولينز ص591.

1. حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل.
2. وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب أما المخطئ فهو الذي يعزو إلى صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.
3. الذوق السليم قدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية عندما تكون موجودة في موضوع ما أما الذوق الفاسد فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.
4. وعلى ذلك فبعض الأحكام الجمالية له سلطة موثوق منها وبعضها الأخر ليس له مثل هذه السلطة وهناك عدة اتجاهات ترتبط بالاتجاه الموضوعي منها:

أ. الاتجاه الحدسي: يؤكد هذا الاتجاه وجود القيمة وإمكانية معرفتها ولكن لا يمكن التعبير عنها باللغة ومن ثم لا يمكن تحليلها لذا فهي لا تدرك إلا حدساً أي مباشرة.

ب. نظرية السمات المصاحبة: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن هناك سمات مصاحبة للقيمة الجمالية وهي في الغالب سمات شكلية مثل التناسب أو الوحدة أو الاتزان.

ج. النظرية التعريفية: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن القيمة موجودة في العمل الفني ويمكن تعريفها والقيمة في الغالب سمة شكلية من نوع ما.[2]

وقد وجهت عدة اعتراضات على هذه النظرية بأشكالها الثلاثة أبرزها:

- إذا كانت القيمة الجمالية موضوعية فكيف نفسر اختلاف الناس في الوصول إليها؟
- هناك مفاهيم غامضة تطرحها النظرية مثل مفهوم الحدس، السمة وتفشل في تحديد مكونات المفهوم بصورة مقنعة منطقياً.

---

(2) نفس المصدر السابق، ص 611.

- تفشل النظريات الثلاث في تقديم تنويع عقلي للعلاقة بين القيمة والموضوع والذات العارفة.

النظرية الذاتية:

يرى أصحاب هذه النظرية أن القيمة ليست موجودة في العالم الخارجي أو الشيء وإنما لها وجود ذاتي فما يعنيه قولي س جميل هو أنني أستمتع به وعندما أقول س قبيح فهذا يعني أنني أخلو من مشاعر الاستمتاع به، فالقيمة هنا في الذات وليس في العمل ويعتبر دوكاس من المدافعين عن هذه النظرية.

ومن أبرز الاعتراضات على هذه النظرية:

1. يقول هيجل: لماذا تظل أعمال فنية معينة تمتدح كثيراً طوال قرون وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة[3].
2. يقول جيروم: إن هذه النظرية تبالغ في أهمية بعض الوقائع وتتجاهل أهمية بعضها الأخر[4].

النظرية النسبية الموضوعية:

يقول أصحاب هذه النظرية أن القيمة الجمالية ليست سمة مطلقة أو شعوراً مباشراً وإنما هي صفة للموضوع تتميز بأنها إمكان أو قدرة على إحداث تجارب لها قيمة باطنة[5].

وبصيغة أخرى هي قدرة الشيء أو قوته على أحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية في المشاهد القادر على هذه الاستجابة.

---

(3) النقد الفني، جيروم ستولينز، ص 621.

(4) نفس المرجع السابق، ص 623.

(5) النقد الفني، جيروم ستولينز، ص 650.

ومن أبرز المدافعين عن هذه النظرية: ليويس، هيجل.

ومن إيجابيات هذه النظرية:

1. تعالج هذه النظرية وقائع الاختلاف على نحو أفضل من النظرية الذاتية أو النظرية المطلقة.
2. تبقي روح التسامح والتواضع في النقد الفني.(6)

نظرية التجربة الجمالية؟:

تلك هي التجربة التي نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالي أو الاستطيقي فهو يعني أن الإدراك موجه إلى الموضوع لذاته، وأن المشاهد لا يهتم بتحليل هذا الموضوع وتوجيه أسئلة بنشأته وكذلك يدل على الاهتمام والاستغراق الكامل، كما هو الحال عندما نقول أننا(غارقون في التأمل) وعندئذ لا نكاد نلحظ معظم الأشياء الأخرى، على حين أن الموضوع والإدراك الأستطيقي يبرز من الوسط المحيط به وليستحوذ على اهتمامنا.

وتأملنا لهذا العمل لمجرد التمتع به وليس لغرض آخر وكذلك الاستمتاع والاستغراق في الموضوع لمجرد النظر إليه نكون قد دخلنا في التجربة الجمالية.

والمتأمل للعمل الفني لا يفكر في الماضي أو المستقبل بل في اللحظة فقط، وهناك فكرة أخرى كان لها تأثيرها القوي في تاريخ التفكير الجمالي تلك التي تميز بين(فنون الزمان) و(فنون المكان) الأولى: هي التي يقع فيها أداء الفنان أو إدراك المشاهد فترة من الزمان أي أنها فنون الموسيقى، المسرح، الأدب، الرقص، الفن السينمائي.

(6) النقد الفني، جيروم ستولينز، ص 649.

ومـن الممكـن أن يتفـاوت الوقـت الـلازم لتـذوق الأعمـال في هـذه الفنـون مـن بضعة دقائق مخصصة إلى ساعة أو اثنتين أو حتى عدة أيام.

أمـا الثانيـة: فنـون المكان فهـي التـصوير والنحـت والعمـارة، فالأعمـال في هـذه الفنـون لا تمتـد خـلال الزمـان ومـن الممكـن تـذوقها علـى الفـور، ن، التجربـة الجماليـة تحـدث في الزمـان ومـن خـلال الزمـان وهـذه هـي الـسمة الهامـة الـتي تـضفي الحيويـة والإثـارة علـى التجربـة الجماليـة، وعلـى أن الطـابع الزمـاني للتـذوق الفـني واحـد مـن أهم صفاته فلو لم تكون التجربـة الجماليـة زمانيـة لافتقـرت إلى كـثير مـن الحيويـة والإثارة التي تتصف بها فعلاً [7].

وفي معظـم الأحـوال التجربـة الجماليـة عـارض عـشوائي إذ يحـدث شـيء ثـم يحدث آخر بطريقة عرضية تفتقر إلى الأحكام بعكس التجربـة العاديـة الـتي تتعاقب بها الأحداث كشراء الجريدة كل يوم والذهاب إلى العمل في هذه التجربة لحظاتها ليست هامة بالنسبة لصاحبها.

إما التجربة الجمالي فيكون فيها اهتمامها مشدوداً في كل لحظة بل تؤدي كل لحظة إلى خلق استمتاع جمالي أكبر مـن اللحظـة الأولى، علـى أن مـا يدركه في اللحظة الحاضرة يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمـا سبقه ويثير توقعاً لما سيتلوه ويـسهم الإيقـاع في إنجـاح هـذه التجربـة فيـساعد علـى توحيـدها والـربط فيمـا بـين أجزائها بعد أن يضفي نوعاً من الحركة والحيوية عليها.

ويمكن أن نلخص سمات التجربة الجمالية في النقاط التالية:

1. الوعي الجمالي يستقر عند الموضوع للتمتع به وليس لغرض آخر.
2. يكون الاستغراق في الموضوع الجمالي مباشرة لمجرد النظر إليه.
3. التجربة الجمالية تحدث في الزمان وفي خلال الزمان.

---

(7) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

4. لحظات التجربة الجمالية هامة بحيث يكون الاهتمام مشدوداً في كل لحظة فيه.
5. الموقف الجمالي لا يستبق التحقق المقبل لغرض ما.
6. يكون الإيقاع من سمات التجربة الجمالية الناجحة.

أما عناصر التجربة الجمالية هم:

1) الفنان المبدع.
2) العمل الفني.
3) المشاهد وحتى تكون التجربة الجمالية ناجحة يجب أن يكون الرابط قوي بين الفنان والمشاهد وكلاهما يشتركان في تأمل العمل الفني، هذا إلى جانب أن المشاهد يحاول أن يبني في خياله التجربة التي مر بها الفنان أثناء ممارسته للعمل الفني.

تمر التجربة الجمالية في مراحل هامة، أولها الألفة الفنية، وثانيها مرحلة التهيؤ النفسي وبعد ذلك يدخل المتذوق في مرحلة الإدراك وتكوين الموقف أو الحكم الجمالي.

الألفة الفنية:

كي يمر المتذوق في تجربة جمالية ناضجة ينبغي عليه أن يتعاطف مع العمل الفني أولاً، وبأن يزيل من فكره أي فكرة مسبقة يمكن أن تعيق عملية التذوق ويترك للعمل الفني المجال كي يثبت نفسه ومن أجل حدوث الألفة الفنية على المتذوق أي يكون على معرفة بطبيعة حدوث الألفة الفنية على المتذوق أن يكون على معرفة بطبيعة الفن، مصادره، عناصر العمل الفني، أسس نجاحه، أن يكون على معرفة بالوسيط كي يعي قدرة الفنان في التعامل مع هذا الوسيط.

ومن الأفضل أيضاً أن يكون على معرفة بالفنان وأسلوبه الفني ومدرسته وشخصيته.

مرحلة التهيؤ النفسي:

عندها يتهيأ نفسياً لتذوق العمل الفني بأن يطيل تأمله محاولاً فهمه وتحليله قد ينتقل إلى عمل فني آخر لكن لا يلبث أن يعود لتأمله أكثر من مرة وتفحصه والربط بين أجزاءه ليدخل في المرحلة المتأخرة وهي الإدراك.(8)

الإدراك:

الإدراك مجموعة من العمليات العقلية التي يعرف بواسطتها ما في العالم الخارجي من أشياء عن طريق الحواس، والإحساس بالشيء يسبق إدراكه إذ أن الإحساس يعمل كمنبه إلى ما يمكن أن يدرك.

وهناك أربعة أنماط للمدركين الجماليين وكل نمط ينفرد بمميزاته الخاصة وهذه الأنماط هي: النمط الترابطي، النمط الفسيولوجي، النمط الموضوعي، نمط الشخصية.

أولاً: النمط الترابطي:

قد يتأمل أحدنا عملاً فنياً فيجد نفسه أحياناً شارداً مع حدث حصل في الماضي وربما يكون السبب في ذلك فكرة معينة أو شكلاً في العمل الفني الذي يتأمله مما يحثه إلى العودة في ذاكرته إلى حدث في الماضي، قد يجعله ذلك يندمج مع العمل الفني أكثر ويتأمله ويتفحصه بحيوية أكثر.

❖ إذن فالنمط الترابطي إدراك لما يترابط مع الموضوع الجمالي في أحداث جرت في الماضي وهناك نوعان الأول هو(الترابطي المندمج) ويكون مندمجاً حينما يذوب المتذوق في الموضوع الجمالي ويندمج فيه أما الثاني فهو(الترابطي الغير مندمج) الذي يكون المتذوق فيه مرتبطاً في الماضي ولا يعي الحاجز مما يحول

---

(8) مبادئ علم النفس، محمد إبراهيم – محمد متولي.

انتباهه بعيداً عن الموضوع الجمالي، ومعايير التقدير هنا متعلقة بمقدار الترابط وما يثيره في النفس من شعور.

ثانياً: النمط الفسيولوجي:

يعتمد المتذوق في هذا النمط على ردة فعله تجاه الموضوع الجمالي، دون أن يكون للتفكير العقلي أي دور في التقدير ولعل أهم ميزة في تقديره أنه ذاتي شخصي ذلك أنه يعتمد على ردود الفعل الجسمية والعضوية والتي تختلف من إنسان إلى آخر.

ثالثاً: النمط الموضوعي:

إنه يصدر نوعاً مضاداً تماماً من الأحكام أمثال هؤلاء المدركين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشخصية إنما يتحدثون عن طبيعة الموضوع وهم يحللون خصائصه وذلك يتطلب ثقافة فنية وذوقاً رفيعاً وقدرة على كبت أي تأثير فسيولوجي يمكن أن يؤثر سلبياً على موضوعية النقد ولعل أوضح ميزة لأصحاب هذا النمط لا ميل إلى التقدير العقلي والبحث أكثر من التقدير الانفعالي، لأنهم إذا تأملوا موضوعاً جمالياً يتحدثون عن طبيعته ويحللون خصائصه وعناصره دون أدنى إشارة إلى ردود أفعالهم الشخصية ولذلك يكون حكمهم واضح وخال من الأوصاف الخيالية يعتمد على معايير معينة ومحددة مسبقاً.

رابعاً: نمط الشخصية:

فإنه يتذوق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية والعمق وهو يتميز بنغمة انفعالية قوية كما يشتمل على الاستجابات العضوية التي توجد في النمط الفسيولوجي ومع ذلك فإن أحكام هذا النمط على خلاف النمط الفسيولوجي لا تسترعي الاتجاه إلى الأحاسيس الشخصية للمشاهد بل أن استجاباته تتخذ صبغة خارجية وأهم ما يميز نمط الشخصية يجمع بين اللا شخصية والموضوعية

والمشاركة الشخصية العميقة وفي هذا النوع من التجربة يكون الانتباه الجمالي أكمل ما يكون [9].

ويقوم(بلو) بترتيب هذه الأنماط بادئاً بالأدنى إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية واضعاً النمط الفسيولوجي في أدنى المراتب لأن التذوق فيه يتحول إلى أحاسيس جسمية ثم الترابطي غير مندمج ثم النمط الموضوعي ثم النمط الترابطي المندمج ثم نمط الشخصية.

نظرية المحاكاة

ويقصد بالمحاكاة الترديد الأمين لموضوعات التجربة المعتادة التي يدركها الإنسان والاعتقاد بنظرية المحاكاة قديماً قدم الإنسان نفسه عندما حاول تقليد أشكال الحيوانات وتصويرها على جدران كهفه بغض النظر عن الغرض من هذا التقليد، كما أن أي إنسان مهما كان مستوى ثقافته أو زمنه أو مكانه ممكن أن يعتقد بهذه النظرية على عكس بعض النظريات التي تحتاج إلى مستوى عال من الثقافة الفنية.

ومن نظرية المحاكاة أنواع: نظرية المحاكاة البسيطة – نظرية محاكاة الجوهر – محاكاة المثل العليا.

أ. نظرية المحاكاة البسيطة:

وكما عرفنا سابقاً نظرية المحاكاة بأنه(الترديد الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وجوانبها) [10] أي أن الشكل في العمل الفني ينبغي أن يشبه النموذج الأصلي خارج العمل، ولذلك المعيار المستخدم للحكم على العمل الفني هو مدى التشابه مع الواقع ولكن الفلاسفة ومعظم المفكرين والنقاد رأوا أن هذه النظرية بعيدة عن

---

(9) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولينتز.

(10) النقد الفني، جيروم ستولينتز

الصواب لأنه لا بد من وجود سبب آخر غير مطابقة للطبيعية كأن يصبح ذا دلالة وتزيد أهميته عن طريق التحريف أو إضافة في موضوع معين كي لا يكون مجرد تقليد للواقع لا تزيد قيمته عن الصور الفوتوغرافية.

ب. محاكاة الجوهر:

أن كلمة الجوهر والصفة المشتقة منها تستخدم للدلالة على ما هو عظيم الأهمية أو لا غناء عنه، وهكذا فإننا نعترض على الشخص الذي يقدم إلينا تفصيلات لا داعي لها فنقول(ليس هذا المهم فنحن نريد أن نعرف جوهر الموضوع، إذن لفظ جوهري يدل على الصفات والخصائص التي ينبغي أن يتصف بها الشيء الذي ينتمي إلى فئة أو نوع معين، ذلك أن اتباع هذه النظرية يبذلون جهداً في سبيل معرفة الشيء الجوهري من الشيء الثانوي.

ج. محاكاة المثل العليا:

تذهب هذه النظرية شأنها شأن نظرية الجوهر إلى أن الفنان لا يحاكي بلا تمييز بل يقتصر على محاكاة موضوعات معينة فحسب لا بد أن تكون أخلاقية مهذبة تستحق المدح والاستحسان وكان الفيلسوف(أرسطو) أول من أكد على ذلك حينما رأى أن وظيفة الفنان هي تمثيل الأشياء كاملة مثالية هادفة تؤثر في النفس خلال التجربة الجمالية وتهدي المشاعر والسمات الفاضلة عند المدرك وهذا المذهب أطلق عليه في القرن الثامن عشر(مذهب الطبيعة الجميلة) لكن نقاد هذه النظرية اعتبروها غير كافية حينما تركز فقط على أخلاقية الموضوع دون العناصر الأخرى الهامة لأن قيمة الموضوع وحدها لا تحدد قيمة العمل فقد يكون الموضوع رخيصاً لكن المستوى الفني للعمل متدن وهابط.

المحاكاة البسيطة في التاريخ:

كما ذكرنا برزت أهمية المحاكاة منذ أقدم العصور ولكن أول من تكلم عن المحاكاة هم اليونان القدماء وأبرزهم أرسطو وأفلاطون وجعلوا المحاكاة هدفاً لفنهم وفلسفتهم.

المحاكاة عند أفلاطون:

اعتبر أفلاطون أن وظيفة الفن الحق هي المحاكاة وعلى الفنان فقط أن يدير المرآة في جميع الاتجاهات فيعكس ما يدركه كما تعكس المرآة ولكن عليه أن يتجه في نظرته إلى شيء المثالي لأن ما ندركه بواسطة حواسنا ليس إلا محاكاة تعكس عالم الصور الخالص، عالم الحق والخير والجمال.

المحاكاة عند أرسطو:

يعتقد أرسطو أن الفن أعظم من الحقيقة والواقع لأنه يسد الفراغ الذي عجز الواقع عن ملئه، ولكن أرسطو أعطى أهمية أكثر للأداء في العمل الفني وكما أعطى أهمية للإيقاع واعتبره أهم معيار يستخدم في الفنون وكما أوضحت سابقاً المحاكاة عند أرسطو ثلاثة أنواع الأول تقبل للأشياء كما هي في الواقع(المحاكاة البسيطة) النوع الثاني تمثيل الأشياء كما تبدو أما الثالث فهو تمثيل الأشياء كما يجب أن تكون عليه، ومن هنا نستنتج أن الفن عند اليونان كان محاكاة للمثل والفضائل.

أما عند الرومان فقد اتجه الفن أكثر إلى الشيء الواقعي المدرك أتجه الرومان إلى الواقع فصوروا الإنسان في جميع أحواله جميلاً كان أو قبيحاً طفلاً وشاباً وكهلاً قروياً أو رياضياً، ولم يصور الرومان كل هؤلاء كما يجب، يكونوا عليه، أي مثاليين في سماتهم إنما صورتهم كما كانوا عليه من سمات جمالية أو غير جمالية فكانت محاكاتهم بذلك قريبة أكثر إلى الواقع.

أما الفن الإسلامي: ابتعد الفنانون عن محاكاة الواقع خاصة محاكاة الأحياء متأثرين بالعقيدة وطبيعة حياتهم الاجتماعية قبل الإسلام وتمثل ذلك في لجوئهم إلى تحوير وتجريد الأشياء التي يدركونها أو تكيفها بحيث تبتعد نوعاً ما عن أصلها في الطبيعة وكان نتيجة ذلك استعمالهم الزخارف النباتية للهندسية والخطية وقد عبرت هذه الزخارف عن معتقداتهم وأفكارهم وتصوفهم وتأملهم العميق في الطبيعة وأصبح لكل شكل زخرفي عندهم معنى صوتي عميق.

فنانوا العصور الوسطى(عصر النهضة): أكدوا على العودة إلى معايير الفن اليوناني القديم ومساعدهم اكتشاف المنظور وقوانينه في تمثيل البعد الثالث فأصبح العمل الفني أكثر قرباً إلى الواقع بأبعاده وألوانه.

أما المدرسة الكلاسيكية العائدة في عهد الثورة الفرنسية فقد أكدت على جماليات المحاكاة عند الإغريق وأكدوا في أعمال فنانيها أمثال جاك لويس دافيد على العودة إلى الأساطير الإغريقية وأسلوب فنانيهم.

أما المدرسة الواقعية فقد اتجهت أيضاً إلى تصوير الحياة اليومية للإنسان العادي أما الانطباعيون فقد اتجهوا إلى محاكاة اللون في الظل والضوء.

أما في عصرنا الحالي أصبحت المعايير لها علاقة بالسمات المادية لعناصر العمل الفني بعيداً عن أي تشابه بالواقع.

النظرية الانفعالية:

في أواسط القرن التاسع عشر نلاحظ أنه يشترط في الفن أموراً ثلاث:

1. أن الفنان يجب أن يكون خاضعاً لتأثير الانفعال.
2. أنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية.

3. وينبغي أن يكون مخلصاً [11]، وكانت المدرسة الرومانتيكية(الرومانسية) من أبرز المدارس إثارة للانفعال واهتماماً بالابتكار والخيال، لدرجة أن الانفعال أصبح عندهم ذاتي قد لا يحس به المدرك الجمالي، ومن أشهر فنانيهم الرومانسيين(ديلاكروا) الذي اتسمت أعماله بالانفعالية والحرارة الشديدة.

وقد بحث أصحاب النظرية الانفعالية عن التأثير الذي يحدثه العمل الفني وكذلك بحثوا عن قصد الفنان الذي يعبر عنه من خلال عمله، كما توجهوا إلى شخصية الفنان وحاولوا تحليلها وتفسيرها وفهمها وكل ذلك من خلال عمله الفني، أي أن الفن في نظرهم سجل لانفعالات الإنسان وأداة لتوضيحها [12] ولهذا ينبغي أن يكون الفنان خاضعاً لتأثير الانفعال في العمل الفني ومخلصاً في التعبير عن هذا الانفعال بطريقة تكشف عن(شخصيته المنفردة)،(وتعبير عن انفعالاته)،(وتجعل المشاهد يعيش تجربة انفعالية أثناء تأمله للعمل الفني).

أولاً: التعبير عن الشخصية:

الكشف عن(ذاتية الفنان) أصبح من السمات الرئيسية لفن القرن التاسع عشر.

ويصل صدق هذا الحكم إلى حد أن أوجين فيرون عندما نشر أول عرض منهجي للنظرية الانفعالية كتب يقول:"إن تأثير شخصية الإنسان في عمله هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله" لأن العمل الفني في نظره يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث معين هذه الاستجابة تكون انفعالية واعية تشمل إلى جانب ذلك أفكاره والأحاسيس الخاصة بالفنان، إما الفنان فيتميز عن غيره بتكوين انفعالي وذهني وبراعة في التعبير عن نفسه.

(11) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

(12) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

ثانياً: التعبير عن الانفعال وتوصيله:

عرف(أوجين فيرون) الفن الجميل بقوله:"الفن مظهر الانفعال ومعبراً عنه" عن طريق تنظيم الخط واللون حيناً أو عن طريق الحركات والأصوات والكلمات حيناً أي أن الفن في نظره يعبر عن الانفعال ويوصله.

أما دوكاس فقد أكد على أهمية الانفعال ولكن وضع ثلاث شروط ترافق هذا الانفعال أولاً يجب أن يتم بطريقة واقعية فيها نقد وتوجيه، ثانياً الصدق في التعبير عن هذا الانفعال، وثالثاً هناك تحكم واع ونقد وتوجيه من قبل العقل.

ومن هنا ظهرت جماعتان جماعة تقول: أن الموضوع يكون عديم القيمة إذا لم يوصل الفكرة إلى الجمهور وجماعة ترى أنه ليس من الضروري أن تصل الفكرة إلى الجمهور كما هي إذ أنه ليس بحاجة لبذل مزيد من الجهد لفهم ما يعبر عنه العمل الفني.

ثالثاً: التجربة الجمالية:

رأى(دوكاس) أن الهدف من التجربة الجمالية يكمن في الشعور وأن الانفعال أساس للتذوق الجمالي، كما أن الشعور هو اكتمال التأمل ونجاحه فإذا كان العمل يثير انفعالنا وشعورنا فهو ناجح.

أما سلبيات هذه النظرية إذا كان هدفها إثارة الشعور وليس الاستمتاع الجمالي[13]، كما أنه لا يستطيع تطبيق هذه النظرية مثل المدارس التجريدية والفن الزخرفي ومن التزين وكما أنها لا تقدم طريقة لتقييم وتقدير العمل الفني وأن توجههم الأصيل هو الاستدلال على شخصية الفنان ويكون تأملهم للعمل الفني غير منزهاً عن الغرض. أغفلوا بذلك أهمية الوسيط وإمكانية تأثيره على القيمة الانفعالي في العمل الفني.

---

(13) الإبداع في الفن، قاسم حسين صباع.

هذا لا يجعلنا نغفل القيمة الإيجابية لهذه النظرية من حيث أنها تحلل الموضوع الجمالي وتكشف عن قوته الدرامية.

النظرية السيكولوجية

هي النظرية التي تربط بين الإبداع الفني والواقع الباطني عند الإنسان أحلامه وأفكاره ورغباته المكبوتة فكان من أبرز مفكري هذه النظرية(سيجموند فرويد) حيث ربط فرويد الإبداع الفني بالكبت والجنس والأعصاب ويرى أن عملية التسامي هي العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني فحين يتعدد الإشباع الكامل للرغبات الجنسية في الحياة الواقعية يتحول مجرى الطاقة إلى نشاطات أخرى هي عمليات الخلق والإبداع الفني في حال الفنانين وأن ما ينتجه الفنانون من أعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لا شعورية (14).

ويستمد المبدع مادته من الأوهام المتقنة(التخيل) والمثل التي (15*) تنطلق بكل حرية والأفكار المرتبطة بأحلام اليقظة والعاب الطفولة، وتؤكد نظرية التحليل النفسي من جهة أخرى على دور وخبرات الطفولة في الإنتاج الإبداعي وتعتبر السلوك الإبداعي استمرار وتعويضاً عن لعب الطفولة.

وقد أعطى فرويد مثالاً على نظريته هذه وذلك من خلال قصة حياة الفنان ليوناردوا دافنشي الذي صوره كإنسان يعاني من كبت عاطفي وجنسي نتيجة حبه الشديد لأمه الذي عبر عن، ابتسامتها باتسامة الموناليزا وبذلك يعبر عن رغباته المكبوتة إلى نشاط عملي ومهني وفني يتسامى من خلال ذلك إلى قيم فنية رفيعة ويختلف الإنسان العادي في نظرهم عن الفنان ذلك أن الفنان يستطيع أن يحدث تغيراً على أحلامه بحيث تكون قابلة للفهم والإدراك الحسي عن طريق العمل الفني من خلال الرمزية والتباس المعنى (16).

---

(14) الإبداع في الفن، قاسم حسين صاع.

(15*) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

(16) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

أمـا شـارل بـودين أكـد أن الرغبـات النفـسية المكبوتـة عنـد الإنـسان إمـا أن تتحول إلى صراع مـع العـالم الـواقعي أو اتزان بـاطني يسعى إليه الإنسان عـن طريـق الحلم والتخيل أو عن طريق إبداع عمل فني.

ويعـرف(يـونج) العمـل الفـني(نتـاج صـادر عـن ضـروب معقـدة مـن النـشاط النفسي اللاإرادي الشعوري والذي يعكس شخصية الفنـان) ويـرى أن الإنسان الفنـان لا يعـيش حيـاة سـوية مثـل الآخـرين لأنـه يعـيش اللاتـصورية عنـد الإنـسان العـادي فاعتبر الإبداع إشعاعاً لما يكمن في اللاشعورية من تصورات والتي لا تـضاف يـستطيع أي إنسان أن يدركها وهو في يقظته إلا إذا امتلك حساً قوياً.

وأعطـى يـونج أهميـة للخـبرات الجمعيـة الـتي تنتقـل بواسـطة الوراثـة والخـبرات الجمعيـة عنـد يـونج أو(اللاشـعور الجمعـي) [17] هـو الـذي يحـوي كـل الخـبرات الإنـسانية: أوهـام، أسـاطير، ذكريـات، أنمـاط سـلوكية، عبـادات، أحـداث طبيعية، يشترط أن تكون هذه الخبرات قد تكررت مرات عديـدة وتراكمـت آثارهـا في دماغ الإنسان، وأكد يونج على أن الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها لأنهـا تنبـع مـن اللاشعور الجمعي فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ جوهر الإنسانية.

النظرية الشكلية:

هـي واحـدة مـن أحـدث النظريـات الـتي تنـاقض نظريـة المحاكـاة في نـواح متعددة، وتعتبر الفن الذي يحاكي الأشياء في حقيقته ليس فناً على الإطلاق وترى هذه النظرية أن قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية مـن خـط وكتلـة وسـطح ولـون وإهمـال الموضـوع واتجاهاتـه الأخلاقيـة والاجتماعيـة وجماليتـه وينـصب الاهتمـام علـى العناصـر الـشكلية باعتبارهـا العناصـر المهمـة في تكوين العمل الفني.

(17) الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح.

ويعتبر كلايف بل هو واحد من أبرز أنصار النزعة الشكلية إذ يقول في أواسط القرن التاسع عشر كاد الفن أن يكون ميتاً أكاديمياً بالمعنى السيئ لهذا اللفظ هدفه هو المحاكاة الحرفية لأناس متأنقين ومناظر جذابة على الشاطئ، أو في الريف ولكن ظهرت حركة جديدة قطعت على هذه الفترة سكونها هي حركة الانطباعيين الفرنسيين فقد كان هؤلاء المصورون يهدفون إلى الوصول إلى تأثير الضوء واللون والظل في موضوعات تجربتنا البصرية.

ومثال على الانطباعية سيزان الذي لجأ في سعيه إلى تحقيق القيم الشكلية إلى تحريف ملحوظ لما هو معطى في الطبيعة، فالهيئة البشرية والشجرة والمنظر الطبيعي الذي كان أنموذج سيزان لم يطرأ عليها أي تطوير يرمي إلى تلبية حاجات التصوير وبذلك تخلى هذا الفنان عن المحاكاة وتخلى معه زملائه من الانطباعيين من معاصريه أمثال ديجا الذي اشتهر بتصويره الساحر لراقصات الباليه.

فسيزان وبفضله اتخذ لفظه الشكل أو القالب مكانة جديدة أصبح بفضلها هو الأصل في تسمية النظرية الشكلية وبهذا أخذ سيزان على عاتقه أن يعيد للتصوير متانة بنيانه وصلابته.

استطاع سيزان أن يستخدم اللون من أجل التعبير عن ثقل الأشياء أو تكتلها واستطاع أن يخلق تجاوباً إيقاعياً بين العلاقات المكانية التي تمتد من وراء مسطح الصورة، ولهذا الفنان الأثر الكبير في ظهور الفن التكعيبي الحديث ويعتبر الفن الحديث أصل النزعة الشكلية فاللوحة الحديثة هي تشكيل من الخطوط والألوان ومواد مختلفة أخرى لا تصور أشياء أو أناساً يبحث فيها الفنان عن العلاقات التشكيلية المنسجمة والجذابة، المهم في الأمر هو تحقيق رغبة الفنان في خلق تكوينات لونية منسجمة أو تشكيلات خطية لونية أو خلق تصميمات هندسية متوافقة ليس فيها أي شبه بالواقع ويضع لها الفنان عناوين مثل تكوين أبيض أو أسود أو أحمر أزرق... إلخ، أو خط محوري، وقد كون أصحاب هذا الفن الحديث

جمهوراً لهم يتذوق أعمالهم، ويقتنيها بأسعار خيالية، متجاهلين بذلك حاجات المجتمع وقضاياه المصيرية وهمومه.

فالنظرية الشكلية في الفن ظهرت بوصفها احتجاجاً على الفن الذي يحاكي الواقع كمحاولة لتعليم الناس كيف يتذوقون الفن الحديث فظهرت النزعة الكلية كدفاع نظري عن الفن الحديث.

النزعة الشكلية- نظرية النقاء الفني والجمالي

كان الناس يستجيبون للتصوير أو النحت الذي يمثل موضوعات الحياة الواقعية ويتذوقونه، وعندما ظهر الفن الحديث صاروا يعجزون عن تفسير اللوحة الحديثة ومعرفة مضامينها ويعجزون عن الشعور بالقيم المتميزة والثمينة فيها وقد حاول أنصار النزعة الشكلية إقناع هؤلاء الناس بأن اللوحات التي تقتصر على تصوير موضوعات الحياة الواقعية وحوادثها ليست فناً جميلاً بالمعنى الصحيح فأخذ نقاد الفن يكتبون للناس في الصحف المحلية والمجلات الثقافية والكتب الفنية لإفهامهم الفن الحديث ومن هؤلاء النقاد(كلايف بل) و(روجر فراي) وهما من النقاد البارزين وتحدث هذان الرجلان من خلال تحليلاتهما الشكلية للوحات معينة من الفن الحديث عن العناصر الشكلية كالخط واللون والضوء وما تحدث هذه من حركات إيقاعية منسجمة ومسطحات وتكوينات هندسية من خلال تعامل الفنان معها، ويرى أصحاب النظرية الشكلية أن العمل الفني يكون جيداً إذا كان ينطوي على قيم شكلية وتشكيله وحركات إيقاعية متناغمة، وتكون دراما تشكيلية أو سنفونية تشكيلية يخلقها الفنان من خلال تلاعبه بالخامات والمواد، والتلاعب بين خطوط العمل الفني وألوانه وكتله ومساحاته وأضوائه.

واللوحة الفنية الحديثة ما هي إلا تركيب أو تكوين شكلي للخطوط والألوان والمواد المختلفة الأخرى المكونة للعمل الفني وأما الموسيقى فقوامها ترتيبات شكلية من العناصر التي يتألف منها وسيطها وهي الأنغام والأعمدة الصوتية

وغيرها هذا وأن النزعة الشكلية حملت الناس من خلال نقادها وكتابها إلى تذوق أعمال الفن الحديث، ووصفت بأنها حملة تهدف إلى تربية الذوق.

التحليل النقدي للنزعة الشكلية:

حينما نقرأ الأعمال الفنية التي كتبها فراي بما فيها من أوصاف شديدة الحساسية والرفاهية للقيم الشكلية للفن لا يمكن أن تشك في أنه ينقل إليك تجربة شخصية أحس بها إحساساً عميقاً وقد حاول كل من بل وفراي أن يبرز ما ينطوي عليه العمل الفني من رموز ودلائل إلى جانب كشفهم عن حقائق وقيم عجزت أي نظرية عن كشفها.

ويقول بل إن الفن يعرف على أساس وجود شكل ذي دلالة في أي الموضوعات وقدم لنا تحليلاً مرضياً لمعنى الشكل ذي الدلالة وينظر إلى هذا الشكل بأنه نمط الخطوط والألوان الذي يثير انفعالاً جمالياً وأن ما نستخلصه من بل هو الانفعال الجمالي وهو الانفعال الذي يثيره الكل ذو الدلالة، واللوحة تكون رفيعة في نظر بل عندما يكون لها شكل ذو دلالة وأن وظيفة الناقد في رأي بل هي أن يبين لنا سمات الخط واللون وعلاقتهما رفيعة أو معينة.

ولنبحث بطريقة نقدية في الفكرتين المتلازمتين اللتان لا تقوم للنزعة الشكلية قائمة بدونهما وهما الفن الجميل الذي هو في أساسه تنظيم شكلي للوسيط وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون التذوق المنزه عن الغرض لهذه الأشكال.

نظرية الجمال الفني

إن نظرية الجمال الفني واضحة ودقيقة حين نقول أن قصد الفنان هو خلق موضوع استطيقي، ولكنها تحاول أن تقول أن هذا دائماً مقصد الفنان فعندئذ تصبح النظرية غامضة مضللة ويبدو أنها تتحدث عن مقصد الفنان وهي في هذه الحالة

يمكن أن تكون أن المقصد مرتبطاً بحالة الفنان الذهنية خلال الإبداع ومن ثم هو جزء من منشأ الموضوع الفني، ويقول المدافعين عن هذه النظرية أن المهم هو الموضوع أو الشيء أو العمل الفني، لا النشاط أو العملية المودية إلى تكوينه عندئذ وترى نظرية الجمال الفني أن الموضوع يكون عملاً فنياً إذا كان نتاجاً لصنعة بشرية بارعة وإذا كان له جاذبية استطيقية واضحة بغض النظر عن مقصد الفنان أو غرضه ويقول جو تشوك(أن أي وصف لغرض الفنان يمكن أن يترجم إلى عبارات متعلقة بسمات إدراكية كامنة وهو يحاول أن يثبت أن نظرية الجمال الفني صفة لا تقتصر في الفنون الجميلة فحسب كرسم ونحت والموسيقى والتمثيل بل في الصناعات اليدوية وحتى في الموضوعات والأفعال التي يقصد منها أن تكون مفيدة ومسلية وممتعة كحركة لاعب رياضي وسباق الخيل ومن هنا فإن مقصد الفنان هو عامل مميز مما يحاول أن يصنعه هو الذي يجعل من نتاجه فناً جميلاً ويشير جوتشوك إلى أن مقصد الفنان قد يكون له أغراض متعددة في قيامه بالأعمال الفنية، فقد يبحث عن الشهرة أو المال أو الإصلاح الاجتماعي أو إلى تكوين شيء يكون له من الرائع إدراكه فالرغبة أو الهدف من مقصد الفنان هو إحداث تأثير استطيقي ملائم.

وتثير فلسفة(ديوي)، مشكلة موضوع ممتع ويظن نتاجاً للقدرة البشرية الخلاقة ثم يتبين أنه ناتج عن عارض للطبيعة وهذا يؤدي بنا إلى سحب اسم العمل الفني منه ولكن يترتب على ذلك حدوث شيء آخر إذ يقول ديوي(أنه يحدث فارق في إدراك التذوقي وذلك بطريقة مباشرة فعندما نتذوق عملاً فنياً من وجهة الاستطيقية نصبح على وعي بالسمات التي تتوقف على الإشارة إلى أصله وطريقة إنتاجه وهذه السمات تغيب بالضرورة حين يكون طبيعياً وقد وجد رأي ديوي اعتراضات كثيرة، كما وجدت نظرية الجمال الفني اعتراضات أيضاً منبهاي أن كل ما يتعلق بمقصد الفنان فلا يكفي بالنسبة إلى نظرية في الجمال الفني أن يكون للعمل جاذبية إدراكية كامنة بلب أن نظرية تقول أن الفنان أراد أن يكون

للموضوع مثل هذه الجاذبية وفي هذه الحالة يقول جوتشك أن الفنان يحاول خلق موضوع له(سمات إدراكية كامنة) أي سمات تثير اهتماماً استطيقياً.

انواع النقد الفني –(نظرياته)

هناك أنواع من النقد الفني والتقدير الجمالي تنبهنا إلى جوانب متباينة من الفن فبعضها يؤكد أصول العمل الفني أي عملية الخلق والمجتمع الذي كان يعيش فيه الفنان، وبعضها الآخر اهتم أساساً بتأثيرات العمل الفني في الشخص الذي يدركه، وغيرها يركز اهتمامه كله في البناء الباطن للعمل الفني ونجد في هذه الأنواع، تستخدم معايير للتقدير مختلفة وأننا نستطيع أن نتعلم من كل نوع من النقد يمكن تطبيقها عملياً، وهذه المعايير بوجه عام تبين لنا إذا كان العمل الفني جيداً أو رديئاً في نوعه.

ويهتم هذا الفصل بأمرين أمر يتعلق بالنقد الذي يحكم بأن هذا العمل جميل أو قبيح أو أن هذا العمل أفضل من ذاك وذلك بحكم قيمته وتحقيقه للهدف الذي يصبوا إليه الفنان، وأمر يتعلق بالتقدير الذي يقوم العمل الفني من حيث جودته أو رداءته، وفلسفة النقد الفني شأنها شأن كل فروع الفلسفة، تبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة وراء تفكير الفنانين وأعمالهم وتلفت الأنظار إلى ما تأخذه أحكام النقد من قضايا مسلماً بها وتثير أسئلة عن صفات العمل الفني هل هو قيم وجميل وجيد... إلخ.

ونظريات النقد الفني التي سنتطرق إليها في هذا الفصل تجيب عن الأسئلة التي أوردناها قبل قليل ولكل نظرية لها إجابتها الخاصة وهناك عامل مهم جداً في النقد الفني حينما يقوم بوظيفته وهو أن يكون نزيهاً مبني على التفكير وواعياً بأمور الفن بعيداً عن ميوله المزاجية والشخصية لأن ذلك يسيء لعمله كناقد ويضر بخصومه وأن المهمة الرئيسية للناقد الفني هي نشر المعرفة بين الناس.

النقد التفسيري

هو ذلك الاتجاه الذي يسعى إلى تقديم تفسير للعمل ومفهوم التفسير يرتبط هنا بالتوضيح لغايات الفهم ويشير (بلاكمير) إلى ضرورة النقد التفسيري في هذا العصر وذلك لتعقد الأعمال الفنية فقد يكون المشاهد والقارئ مفتقراً إلى المعرفة التي يفترضها فيه الفنان أي يجهل معرفة مضامين بعض اللوحات الفنية.

النقد التقديري

يقوم على الحكم على العمل الفني من حيث درجة قيمته ويصف نوع القيمة التي يتمتع بها العمل الفني وقد يمتزج النقد التقديري مع التفسيري المتحرر من القيمة ويؤثران كل في الآخر على الرغم من اختلاف أغراضها ويمكن القول بأن النقد التقديري هو تقدير العمل الفني من حيث قيمته وقد يوصف العمل الفني بأنه مشحون بالقيم وستخدم الفرويديون أفكاراً واقعية تفسيرية لأغراض تقديرية.

هناك فروق بين النقد التفسيري والنقد التقديري أبرزها:

أولاً: يحاول النقد التقديري الإجابة على السؤال: ما قيمته؟ بينما النقد التفسيري يسعى للإجابة على السؤال ما هو[18]؟

ثانياً: يقوم الناقد التفسيري بنشاط تحليلي فيما يقوم الناقد التقديري بنشاط معياري.

ثالثاً: هناك تأثير متبادل بين النقدين إذ يمكن الدخول في النقد التقديري دون تحقيق مهمة النقد التفسيري لكن يمكن القيام بنقد تفسيري دون التعرض للنقد التقديري علماً أنه حتى في هذه الحالة هناك مواقف تقديرية مضمرة.

---

(18) النقد الفني، جيروم ستولينتز، ص 668.

النقد بواسطة القواعد

هو النقد الذي يعتمد على معايير يحدد من خلالها الجودة الفنية ومن أمثلة هذه المعايير: التمثيل الأخلاقي، مشابهة الواقع، القوة الانفعالية[19].

إن ما يفعله الناقد في هذا المنظور هو تقديم حكم تقديري على عمل ما مثل س كأن يقول س جيد أو جميل... إلخ، ويكتفي الناقد هنا بإطلاق هذا الحكم بل نجده يحاول تقديم تسويغ لهذا الحكم وهذا التسويغ يرتبط بمجموعة من القيم والمعايير التي تشكل مرجعيته فإذا كان العمل س جيد فجودته تعود إلى محاكاته الدقيقة للواقع فهنا حكم الناقد مسوغ بقاعدة أو معيار مشابهة الواقع.

لقد شاع النقد بالقواعد في عصر النهضة الأوروبية الحديث وكانت المرجعية العامة للمعايير مشتقة في آخر المطاف من التراث الأرسطي اليوناني القديم منها:

أولاً: قاعدة احترام الفوارق بين الأنماط الفنية فلا يجوز أن تختلط الأجناس الفنية هنا إذ أن لكل جنس معياره وقضاياه المختلفة عن الجنس الآخر بمعنى أن له بنية مخالفة وهذه القاعدة يثور حولها جدل كبير في العصر الراهن وهناك ميل إلى إسقاطها في ضوء مفاهيم الشاعرية.

ثانياً: قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث وحدة الزمان والمكان والحدث والعمل المسرحي استناداً إلى هذه القاعدة يجب أن تشيع فيه هذه الوحدات ولا يمكن أن يخالفها.

وقد تعرض هذا النقد من قبل جون درايدن والكسندر بوب فقد اتفق الاثنان على ما يلي:

---

(19) النقد الفني، جيروم ستولينتز، ص 67-671.

1. أن يعترف الناقد بالطبيعة المتميزة للعمل الفني قبل أن يطبق قواعد النقد عليه ومعايير النقد يجب أن تكون ملائمة للعمل.
2. عدم إطالة هذه القواعد بطريقة عمياء.
3. الحكم على جودة الأجزاء في العمل بعد فهم كيف تؤدي هذه الأجزاء وظيفتها داخل العمل أي بمعنى آخر النظر إلى الموضوع وتأثيره ككل.
4. أن لا يحشر الناقد العمل في قالب محدد مقدماً.
5. محاولة التعاطف مع العمل ثم تحديد ماهية القواعد المستخدمة.
6. أن يظل الناقد متيقظاً للتجديد في الفن وأن يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة [20].

- وفي الفن الكلاسيكي الجديد (الفن الواقعي) وضعت له معايير متمسكة بقواعد مثل قواعد المنظور والظلي والنور والنسب والتشريح وملامس السطوح وغيرها من القواعد التي يقاس بها العمل الفني الجيد المحاكي للواقع ويصف العمل الفني بأنه جيد مدى تحقيقه لهذه القواعد ومثل هذا النقد كان لا يشجع على التجديد والتجريب في الفن ويهاجم كل اتجاه فني لا يسلك الفن والواقعي.
- وعند ظهور الاتجاهات الحديثة في الفن وضعت معايير خاصة تحترم كل هذه الاتجاهات وتقدرها وأن قواعد المنظور الموروثة عن اليونان كانت تفرض على الفنان وتطبيقها في عمله وكانت تعد قواعد تقليدية.
- ويتحدى جونسون طريقة النقد بواسطة القواعد باعتبارها أنها تخنف كل اتجاه إلى التجديد في الفن ويؤكد على أن الناقد ينبغي أن يبحث فيما يحاول الفنان أن يحققه.

ويرى بعض الباحثين أن فساد النقد بالقواعد يعود إلى الطريقة الآلية العمياء في تطبيق القواعد وليس في القواعد ذاتها [21]، وينبغي أن تكون هذه المعايير ملائمة من الوجهة الجمالية لأذواق الناس ومتفتحة ومرنة لا جامدة متحجرة ومن واجب الناقد التخلي عن المعايير القديمة وابتداع معايير جديدة.

(20) النقد الفني، جيروم ستولينتز، ص 674-678.

(21) نفس المرجع السابق، ص 678.

النقد السياقي(التاريخي)

ما نعنيه بالنقد السياقي هو ذلك النوع الذي يركز على الظروف التاريخية التي تحيط بالعمل والمقصود بالظروف التاريخية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية التي تحيط بظروف إنتاج العمل وأثر هذه العوامل المحيطه به فالنقد السياقي يركز على العلاقات بين العمل والظروف المحيطة المختلفة. فهو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للفن.

لقد تطور النقد السياقي عبر التاريخ فالاهتمام بظروف العمل الاجتماعي كان يؤخذ بها منذ اليونان ثم في العصور الوسطى أعيد الاعتبار إلى الظروف النفسية للفنان وبدءاً من القرن الثامن عشر بدأت الظروف التاريخية تأخذ الاهتمام الكبير من الدارسين.

وفكرة السياق ذاتها تعود إلى القرن التاسع عشر وتجدها في التراثين الماركسي والهيجلي اللذين يؤكدان أن الشيء لا يمكن أن يفهم بمعزل عن الظرف التاريخي المحيط به.

ومن أبرز النقاد السياقين(ماركس، وتين).

أولاً: ماركس:

يرى ماركس أن الفنان في آخر المطاف يعيش في مجتمع ما وهو يتأثر بحالة الطرح في هذا المجتمع بين الطبقات المستغلِة والمستغلّة وما يقدمه الفنان هو انعكاس للموقف الأيدولوجي النفسي الذي يتخذه الفنان إزاء المشكلات المطروحة.

والفن من وجهة نظر ماركس ينتمي إلى البناء التأسيس الفوقي في المجتمع مثل الدين والثقافة أما البناء التحتي النواتج فالعامل الحاكم فيه قوي

الإنتاج وشروط الإنتاج والبناء الفوقي عند ماركس هو انعكاس للبناء التحتي وقد رأينا أن العوامل الاقتصادية هي الحاسمة في التغيير من وجهة نظره والماركسيون بشكل عام يقللون من أهمية الأبعاد الأخرى.

وقد أثيرت عدة اعتراضات حول النظرية الماركسية أبرزها:

أولاً: أن اعتبار العامل الاقتصادي الاجتماعي العامل الحاكم في العمل الفني يلغي أبعاداً أخرى لها تأير حاسم مثل الشروط النفسية والشروط الشكلية.

ثانياً: إن محاولة تعميم النقد الماركسي ليشمل كل قضايا الفن يواجه صعوبات شتى بسبب الاعتماد على البعد الاقتصادي الاجتماعي فهناك أعمال فنية جميلة يعسر تفسيرها في ضوء الشروط الماركسية وبخاصة الموسيقى.

ثالثاً: كثيراً من الأدوات المستخدمة في النقد الماركسي تبقى محصورة في ضوء العلاقة بين المكان والعمل وهذه الأدوات لا تصلح لمعالجة مادة العمل الفني وشكله [22].

ثانياً: هيبوليت تين:

يعتبر تبين من أبرز المدافعين عن النظرية الاجتماعية، وقد حاول تقديم عرض لمشكلة الفن بمفهومات النظرية الاجتماعية في كتابه فلسفة الفن، للفن استناداً إليه"ظاهرة اجتماعية"، وهناك قوانين حتمية تحكم الوجود الاجتماعي، ومن ثم هناك حتمية تحكم الظاهرة الفنية.

---

(22) لمزيد من المعرفة:

- هنري لوفافر: علم الجمال ص 33 وما بعدها.
- جاتي فريفيل، كارل ماركس: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة جهاد نعمان.

ويقول تين أن الفن ينشأ من سمات عامة معينة وخصائص معينة للعقل والقلب [23].

وهناك أسباب ثلاثة لوجود هذه السمات هي:

1. الجنس:

ويقصد به الشروط الوراثية، فهناك فروق بين الشعوب في هذه الشروط.

2. البيئة:

وتضم عناصر متعددة مثل المناخ، والمكونات الجغرافية، فالمقصود "الوسط الطبيعي" (زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص122).

3. العصر:

والمقصود به "الفترة التاريخية الخاصة".

لقد ألغى تين العوامل الفردية وأعطى العوامل الاجتماعية التاريخية الأولية في التفسير، فالعمل الفني مرآة عصره كما يقول تين وقد وجهت إلى نظريته عدة اعتراضات أبرزها:

أولاً: العمل الفني ليس مرآة العصر، وإنما يساهم في بناء العصر.

ثانياً: يهمل العوامل الفردية التي تساهم في العمل الفني.

ثالثاً: تحول نظرية تين المفاهيم الاجتماعية السياقية إلى معايير قيمة.

(23) النقد الفني، جيروم ستولينز ص 693.

وأخيراً: يعتبر فرويد أيضاً من النقاد السياقين، ومن ثم فالنقد النفسي ينطبق على النقد الاجتماعي، وعلى الرغم من أوجه القصور التي يعاني منها النقد السياقي إلا أن هناك بعض الإيجابيات لهذا النقد منها:

1. تمكن السياقيون من الإتيان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن.
2. تمكنوا من تطبيق معتقداتهم على الفن الكلاسيكي والفن المعاصر.
3. القوا الضوء على وقائع لم يسمع بها أحد من قبل فبعد أن كان الفن بمنأى عن الدراسة الواقعية ويعد نوعاً من الجنون أو الإلهام إلا أن السياقيون ينظرون إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى.
4. أعطوا للعمل دلالة إنسانية أعظم بالنسبة للمشاهد.
5. صار العمل أكثر ثراءاً في معناه وقوتها التعبيرية.[24]

النقد الانطباعي:

في الوقت الذي ركز فيه النقد السياقي على مجمل الظروف المحيطة بالعمل الفني وأهملوا في كثير من الأحيان الأبعاد الجمالية فجاءت المدرسة الانطباعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ثورة ضد تطرف السياقين وحدت نفسها في العمل ذاته وهي تشير إلى أن يؤدي الرسام فيتجرد وبساطة الانطباع الذي ارتسم فيه حسياً فيكون بهذا الرسام الذي يبرز الأشياء وفق انطباعاته الشخصية دونما اكترات للمعايير المتبقية [25].

ومن أبرز قادة الحركة الانطباعية أوسكار وايلد، أناتول فرانس.

يثير الناقد الانطباعي أسئلة محددة حول العمل وبصورة خاصة أثر هذا العمل في نفسه وطبيعة اللذة التي يحققها من خلاله ويقول جيروم: "إن الانطباعية

(24) النقد الفني، جيروم ستولينتز 715.

(25) الانطباعية، موريس سيرولا، ترجمة زغيب، ص 5.

لا تضع حدوداً لما يقوله الناقد ففي استطاعته أن يتحدث عن أي شيء وكل شيء ولو كنا ننشد تفسيراً لما هو متضمن في العمل لما استطعنا أن نحصل عليه منه إلا بالمصادفة البحتة، وبالمثل فإننا لا نستطيع أن نتوقع منه تقديراً معقولاً منظماً للعمل[26].

وقد وجهت إلى الانطباعية انتقادات كثيرة منها:

1. إهمالها للتركيب الباطن للعمل وقيمته.
2. الخروج من الموضوع يوقع في مزالق كثيرة.
3. قد يكون التدفق من عدم القيمة[27].

النقد القصدي:

يحاول النقد القصدي الإجابة على سؤالين رئيسيين:

1. ما هي الغاية التي يسعى الفنان إلى تحقيقها؟
2. وهل استطاع الفنان تحقيق تلك الغاية؟

فالنقد القصدي هو النقد الذي يركز اهتماماته على غاية الفنون وطرق تحقيقها.

وهناك اختلافات بين اتباع هذه المدرسة في فهمهم لغايات الفنان وقصده وأبرزها:

- القصد النفسي: ومهمة النقد تبعاً لهذا التيار ملاحقة البواعث النفسية التي أملت العمل الفني وهل يعكس العمل الفني هذه البواعث أم لا.
- القصد الحقيقي: يشير أصحاب هذا الاتجاه إلى أن قصد الفنان هو العمل ذاته ومن ثم يركز النقد على العمل ولكن لا يضيف القصد هنا شيئاً جديداً للعمل بل تبدو مقارنة ربط القصد العمل ذاته.

(26) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

(27) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

- القصد الجمالي: يشير أصحاب هذا الاتجاه أن قصد الفنان جمالياً ومن ثم علينا البحث عن النواحي الجمالية التي تعكس ما قصده الفنان؟

وقد وجهت عدة اعتراضات في وجه النقد القصدي بعامة أبرزها: ضرورة ربط القصد بالموضوع وتجسد ذلك في العمل الفني وما يهمنا هل القصد موجود أم لا ؟ وهل يزيد هذا القصد في جمالية العمل الفني أم لا ؟

فالقصد يقع في نطاق تجربة الفنان الخاصة وفي خطوات العمل التي يقوم بها وما توحي به أفكاره من هدف.

النقد الباطني:

هو ذلك النوع من النقد الذي يركز على الطبيعة الباطنية للعمل ذاته وما يعنيه هذا أن هؤلاء النقاد يتعاملون مع العمل نفسه، يرفضون الاتجاهات السياقية التي تبعد عنه، وبلغة(ماثيو آرنولد) رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل [28] ويدعى النقد الباطني بالنقد الجديد ومن أبرز أعلامهم في العصر الراهن: ريتشارد، أليوت، رانسوم، بروكس... إلخ.

رفض أصحاب النقد الجديد كل التأويلات التاريخية والاجتماعية والنفسية وباشروا عملهم على الأعمال ذاتها في محاولة لوصف بنية العمل العميقة وقد تطلب هذا الأمر فهم موقفاً أقرب إلى الموقف العلمي الموضوعي الجاد، لقد حاول النقاد الجدد تذويب الموقف الشخصي لصالح العمل ورفضوا الاتجاه القصدي وقد استمدوا الكثير من المدرسة الشكلية وبخاصة أعمال فراي.

اعتبر النقاد الجدد المنهج الوصفي الأساس للعملية النقدية ومن ثم أخذوا في توظيف العمل بالصورة التي تكون فيها، وما جعله بصورة خاصة جداً وهذا لا يعني أنهم أهملوا الموقف التقديري وكل ما يعنيه الأمر أن الأولية للتفسير وفي

(28) النقد الفني، جيروم ستولينتز.

سبيل تحقيق هذه المهمة استعانوا بالسياق التاريخي الاجتماعي النفسي والاعتبارات الأخلاقية والفلسفية كما هو حاصل في أعمال اليوت.

وما يؤخذ على هذه الحركة المغالاة في بعض المواقف أحياناً وبخاصة عندما يتصور بعضهم أنه لا توجد فائدة ترجى من الاتجاهات النقدية السابقة كما أن هناك تأثيراً لبعض المواقف المسبقة على الناقد وبخاصة الموقف القيمي على الرغم من محاولات إخفاء هذا الموقف.

التذوق الفني

قبل الدخول في الحديث عن التذوق الفني وعناصر التجربة الجمالية، يجب أن نكون على علم ودراية ببعض الآراء والمواقف التي تتمحور حول عملية الاستمتاع والتذوق الفني:

- لا مستويات في الفن بل هناك فن أو لا فن.
- يلقاك العمل الفني كما يلقاك شخص غريب لم تعرفه من قبل.
- العنصر في الطبيعة يشبه نفس العنصر في العمل الفني وليس العكس.
- الفن دائماً للناس، ماض وحاضر ومستقبل.
- الفن يتغير إلى الأكثر وإلى الثراء، والعلم يتطور إلى الأصح وإلى الصواب.
- لا يتحرك الفنان أبداً إلا إذا كان هناك شيء يريد التعبير عنه، والدليل هو وجود العمل الفني.
- الفنان إنسان يتمتع بالذكاء والمهارة في نفس الوقت.
- يتساءل الناس عن موضوع العمل الفني والإجابة يسيرة:

موضوع العمل الفني هو ما تشعر به من أحاسيس عندما تتطلع إليه.

- عمل المستمتع دائماً مرتبط بعمل الفنان وليس العكس.
- واجبات المستمتع لا تقل أهمية عن واجبات الفنان.

- إن كل ما يجنيه الفنان من ممارسة العمل الفني هو لحظات حية يعيشها لنفسه.
- نحن جميعاً فطرنا على الاستجابة للعمل الفني ولكن يعوزنا دائماً أن نتدرب على الكيفية.
- الإنسان في أحسن حالاته هو الإنسان في حالات أو لحظات الخلق والابتكار.
- كل إنسان في عمله فنان ما دام يتمثل أسلوب الفنان.

إن عملية التذوق الفني هي عملية اتصال أو ملاءمة بين طرفين:

- الطرف الأول هو: الفنان متمثلاً بأعماله الفنية.
- الطرف الثاني هو: المستمتع الذي ينظر إلى هذه الأعمال ويحاول الاستمتاع بها.

بهذا التعريف البسيط يتضح أن عملية التذوق الفني ذات مسؤولية مزدوجة، جانب من هذه المسؤولية يقع على الفنان والجانب الآخر يقع على المستمتع.

مثلنا في ذلك كمثل الموقف الذي يشترك فيه شخصان في حديث ما، فإذا ما تحدث الأول ينبغي على الثاني أن ينصت إليه، كما ينبغي في نفس الوقت على المتحدث أن يتحدث بلغة يسيرة حتى يدركها زميله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن عملية التذوق الفني لا تتم على مستوى واحد من النجاح بل تأتي عادة على مستويات متفاوتة.

وهذا بطبيعة الحال يتوقف على مدى وعي وإدراك كل من يشترك في العملية بدوره ومسئوليته.

فإذا كان الوعي على مستوى مرتفع، كانت عملية التذوق على نفس الصورة، والعكس صحيح، لذلك يتحتم على كل من الفنان والمستمتع أن يدرك دوره ويتحمل مسئوليته كاملة.

التذوق الفني تأمل ومشاركة

التجربة الجمالية وعناصرها

التجربة الجمالية هي تلك التجربة التي نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالي أو الاستطيقي وحين نريد أن نتحدث عن التجربة الجمالية لا بد أن نكون على دراية بمفهوم الموقف الجمالي أو الموقف الاستطيقي وهو: انتباه وتأمل متعاطف مع العمل الفني منزّه عن الغرض لأي موضوع على الإطلاق وإنما من أجل الموضوع ذاته فحسب، أي أنه لا يوجد أي غرض إلا الاستمتاع فحسب.

ولإحداث الموقف الجمالي لا بد من وجود سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء وتكون بفضلها جملية أي أنها تؤلف المجال الاستطيقي أو التجربة الجمالية.

والموقف الجمالي يستقر عند الموضوع، وأن الفرد في التجربة الجمالية لا يتطلع قدماً إلى أي هدف مقبل، وهذا لا يعني أن التجربة الجمالية لا تهتم بالمستقبل أو بالماضي بمعنى أنها لا زمانية، بل إن التجربة الجمالية هي زمانية بمعنى أهم بكثير من ذلك، فالتجربة العملية في الحياة هي في معظم الأحوال عارضة عشوائية، إذ يحدث شيء، ويحدث بعده شيء آخر ثم آخر وهكذا بطريقة عرضية يفتقر للأحكام وما الحياة إلا عبارة عن لحظة تليها لحظة أخرى، فمثلاً: اليوم يبدأ بشراء الجريدة، ثم التوجه إلى العمل... إلخ، وعلى الرغم من أننا نشعر بوعي يتعاقب مع الحوادث ولكن دون إبداء اهتمام وإنما ما نعنيه بالتجربة الجمالية هي التي يكون فيها اهتمامنا مشدود في كل لحظة، وتؤدي كل لحظة فيها إلى اهتمام أشد في اللحظة التالية، ويربط بين كل هذه اللحظات اهتمام يتزايد يتطلع إلى المستقبل في اللحظة التالية، فعندئذ نشعر بأن كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطاً لا ينفصل، أي أن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير إليها وهو ما لا يحدث حين تكون التجربة عشوائية مفككة(أي التجربة العملية).

وإذا أردنا أن نضرب مثالاً فإن أفضل الأمثلة هي تلك التي تتجلى في تذوقنا للفنون ذلك لأن لحظات التجربة تترابط في الاستمتاع الجمالي ترابطاً أحكم من الترابط الذي يحدث في أي نوع آخر من أنواع التجربة، وإن ما ندركه اللحظة الحاضرة يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بما يسبقه ويثير توقعاً لما سيتلوه، فكما يقول أرسطو بالدراما:(إن المسرحية لها بداية ووسط ونهاية)، وهو لا يقصد بأن المسرحية تبدأ بوقت زمني معين وتنتهي بآخر، بل إن أرسطو يقول: إن حوادث المسرحية يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً ضرورياً فهي لا تتعاقب عشوائياً وإنما يؤدي إحداها سبباً إلى إحداث آخر، وأخيراً تؤدي الأحداث كلها إلى إحداث الذروة أو الخاتمة.

عناصر التجربة الجمالية

أ) الفنان المبدع:

أكد السيد قطب على أن نبوغ الفنان يعتمد على الطريقة التي يشعر بها، هذا إلى جانب أسلوبه المتبع في التعبير ورأى الفنان ينبغي أن يتسم بثلاث سمات:

أولها: طابع الشخصية وهو السمة الأهم بحيث يجب أن يكون له شخصيته تميز أسلوبه الفني، ثانيهما: الإحساس المرهف للفنان والذي يجعله يحس بخفايا لا يحس بها الآخرون، وقدرته على نقل الإحساس إلى الآخرين عن طيق التعبير عنه في العمل الفني ببراعة وإخلاص، وثالثهما: الصدق الفني والذي ليس له علاقة بالواقع، ولكنه صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر.

دور الفنان ومسئوليته: إن مسؤولية الفنان يمكن تحديدها فيما يلي:

أولاً: أن تكون أعماله الفنية ذات طابع مميز وباستمرار.

ثانياً: أن تكون أعماله الفنية معبرة عن سمة وإمكانيات العصر الذي يعيش فيه.

ثالثاً: أن تكون نظرته لما يريد التعبير عنه نظرة تتسم بالشمول.

أولاً: أن تكون أعماله الفنية ذات طابع مميز وباستمرار والمقصود بذلك: أن تكون أعماله الفنية تختلف وتتميز عند النظر إليها عن أعمال غيره من الفنانين.

فمثلاً عندما نتطلع إلى التاريخ وندرس بعض أعمال الفنانين نلاحظ أن أعمال(فان كوخ) تختلف في مظهرها عن أعمال(ماتيس)، والاختلاف المقصود هنا ليس اختلاف سطحي بل اختلاف بالكيان ذاته ولا سيما أن العمل الفني ما هو إلا تجسيد محسوس لبعض الأحاسيس والأفكار التي قد تتشابه مع بعضها البعض.

ولكنها في النهاية تتميز بفردية وكيان مستقل كأعمال فنية، لذلك فإن اختلاف الطابع عند الفنان يرجع إلى اختلاف تكوينه منذ الولادة وطبيعة شخصيته والبيئة المحيطة التي أثرت على تكوين معالم الشخصية.

ثانياً: أعماله الفنية تعبر عن سمة العصر وإمكانياته التي يعيش فيها الفنان، والمقصود هنا هو أن تعكس أعمال الفنان صورة الحياة التي يعيشها سواء كان هذا من الناحية الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو من أي ناحية من النواحي طالما كان لها اتصال مباشر أو غير مباشر بحياته الراهنة.

ومن المعروف أن لكل عصر سمة خاصة تميزه عن العصور الأخرى، سواء في أسلوب الحياة أو التفكير أو المعتقدات أو الإمكانيات المادية التي تحيط بالناس.

فالإنسان الذي يعيش غير معيشته الراهنة هو إنسان يعيش ضد الحياة وضد المنطق وضد الواقع، والفنان بطبيعته يعيش مع الحياة ومع المنطق والواقع لأنه يريد المستقبل، فالحاضر هو باب المستقبل.

ثالثاً: أن تكون نظرته شاملة لما يريد التعبير عنه، أي أن تكون نظرة الفنان لما يريد التعبير عنه نظرة شمولية، وأن تكون خبرته بالشيء الذي يريد التعبير عنه

خبرة موضوعية، مما يساعد على انتشار رقعة الفنانين، فينال كل منهم الفن الذي يريده وما يرضاه لنفسه ويهواه، وذلك تجنباً لأن تكون نظرتنا للعمل الفني نظرة ذاتية، لأن النظرة الذاتية تحجب عنا رؤية الأشياء ما عدا ما نبغيه منه.

ب) العمل الفني:

1. العمل الفني تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له: إن الفرق بين عملية التعبير وعملية التسجيل هو أن التعبير يكون بأن تضع الحقيقة الواقعة بصورة مغايرة عن الواقع، أما التسجيل فهو وضع الحقيقة الواقعية كما هي في الواقع، ومعيار الحكم في التعبير يتمثل في كونه مختلف عن الأصل، بينما معيار الحكم في التسجيل يتمثل في كونه مطابقاً للأصل.
2. العمل الفني عبارة عن رموز مجردة ولكنه على صلة بالواقع: كون أن العمل الفني تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له يجعله بالضرورة عاملاً له صفة التجريد، أي الاختلاف والمغايرة عن الأصل، إن الفنان عندما يخوض تجربة فنية يبدأ بالواقع ثم يحاول تجريده من مظاهره المكانية والزمانية، ويخرج أخيراً بعمل فني قوامه رموزاً ابتكاريه مجردة ولكنها على صلة بالواقع لأنها رموز محسوسة تحمل الكثير من المعاني.
3. الفن من الناحية الوجدانية أكثر تعبيراً عن الحقيقة من الواقع، إن العمل الفني يشع بالأحاسيس والمعاني دون واسطة أو توجيه قد يجعل لهذه المعاني والأحاسيس صفة العموم، فالمرأة في أعمال(ماتيس) ليست امرأة بالذات وإنما هي رمز للمرأة التي لا تعرف مكاناً أو زماناً، كذلك الشجرة في أعمال(سيزان) ليست شجرة بالذات وإنما رمز للشجرية كرمز للإنسانية أو النباتية أو الحيوانية، كلها رموز يعبر عنها العمل الفني أي أن العمل الفني يرمز للحقيقة في صورتها العامة، بينما الواقع يرمز إليها بصورتها الخاصة، إذن إن العمل الفني أو الفن أكثر حقيقة من الواقع في معناه وفيما يعبر عنه.

فينبغي أن يقاس الواقع بمعيار الفن، وليس أدل على ذلك من قول (أوسكار ويلد)[29] حين قال إن الفنان يخلق الحياة للناس، فالشعب الإنجليزي لم يعرف السُّحب في السماء إلا بعد أن خلقها الفنان لهم عن طريق عمله الفني.

ج) المشاهد(المتذوق)

يكمن دور المتذوق في التجربة الجمالية في الشعور، والانفعال هو عامل أساسي في التذوق الجمالي، وإن الشعور هو اكتمال التأمل ونجاحه، وإن دور المتذوق أو المستمتع يكمن بعدة نقاط:

أولاً: أن يدرك المتمتع طبيعية العمل الفني.

ثانياً: أن يدرك المتمتع مدى العلاقة بين قيمة العمل الفني وبين كل من:

1. الموضوع الذي يتناوله العمل الفني.
2. الخامة المستخدمة في العمل الفني.
3. الحجم الذي يخرج عليه العمل الفني.
4. الزمن الذي استغرقه الفنان في إنجاز العمل الفني.
5. العصر الذي يوجد فيه العمل الفني.

ثالثاً: أن يدرك المستمتع مدى الفرق بين:

1. التطور العلمي والتغير الفني.
2. الفن الجميل والفن التطبيقي.
3. الإنتاج الفني اليدوي والإنتاج الفني الآلي.

أولاً: أن يدرك المستمتع طبيعة العمل الفني:

(29) من كتاب التذوق الفني، د. خميس حمدي، ص 28.

لقد تم تناول هذا البند بنوع من التفصيل وذلك تحت بند(ب) العمل الفني.

ثانياً: أن يدرك المستمتع مدى العلاقة بين قيمة العمل الفني وبين كل من:

1. ارتباط قيمة العمل الفني بنوع الموضوع: يعترك الفنان الحياة بشتى مجالاتها حلوها ومرها ويشاهد هذا وذاك فإذا ما صادفه ما يروقه كان هذا هو الموضوع الذي يريد أن يعبر عنه في اللحظة الراهنة، فالمعيار الذي يستخدمه الفنان للتفضيل بين هذا الموضوع وذاك هو رغبته ومدى ما يثيره الموضوع في نفسه من أحاسيس وانفعالات بصرف النظر عن أي اعتبارات أخرى، وإلا أصبح الفنان إنسان آخر يختلف عن كونه فنان حقاً. وهناك فرق بين الإلزام والالتزام في اختيار الموضوع، فالإلزام هو: الموضوع المفروض من الخارج، أما الالتزام هو ذلك الموضوع النابع من الشعور بالمسؤولية تجاه الوطن والأمة والإنسانية... ألخ. ولا يسع الفنان إلا أن يكون حراً طليقاً في اختيار الموضوع.
2. ارتباط قيمة العمل الفني بنوع ووسيلة التعبير: ولا شك أن الخامات المستخدمة في الأعمال الفنية قبل استخدامها لها وضع أو معنى، وبعد استخدامها لها وضع أو معنى آخر، فقطعة الصخر التي تكون في الطريق يكون لها قيمة مختلفة عن قيمتها حين يشكل منها الفنان تمثالاً لرجل أو امرأة أو حيوان، إذ أن المقارنة بين الوضعين أمر غير منطقي وأن القيمة الوحيدة للخامة هي بأن تكون هذه الخامة مناسبة وتتفق مع ما يريده لها الفنان عند التعبير.
3. ارتباط قيمة العمل الفني بالحجم الذي يخرج عليه: إن الأحجام سواء كانت كبيرة أو صغيرة داخل إطار الفن ما هي إلا وسيلة، أي أن ذلك بالضرورة يخرجها من مدلولاتها الواقعية فكثير من الأعمال الفنية الكبيرة من الواقع يتم رفضها، وأخرى صغيرة يتم قبولها، وذلك دليل قوي على أن قيمة العمل الفني لا علاقة لها بالحجم الذي يخرج عليه، أما في الواقع فإننا إذا نظرنا إلى الأهرامات نجد أن شكل الهرم وحجمه الهائل هو ليس مجرد بناء فحسب، وإنما هو معنى أو مدلول يرمز لفكرة معينة، كان كبر الحجم وسيلة لتحقيقها.

4. ارتباط قيمة العمل الفني بالزمن الذي يستغرقه الفنان في إنجازه: فالحقيقة لا نعرف ما هو السبب الذي جعل البعض يشعر بأن العمل الفني الذي يستغرق وقتاً أطول في تشكيله يكون أفضل من العمل الذي يستمر وقتاً قصيراً وذلك لعدة أسباب منها: بعض الحقائق التاريخية التي تروى عادة عن حياة بعض الفنانين وعن السنوات الطويلة التي يقضونها في إنجاز العمل الفني فيولد ذلك لديهم فكرة بأن الزمن له أثر في قيمة العمل الفني، وإنما الحقيقة والتي لا يقبل الشك هي أن الوقت الذي يستغرقه الفنان في إنجاز العمل الفني ليس له قيمة عند الاستمتاع.
5. ارتباط قيمة العمل الفني بالعصر الذي ينتمي إليه: إن العصر الذي ينتمي له العمل الفني ينبغي ألا يكون له أثر عند الاستمتاع، فلكل عصر من العصور بيئته وظروفه ويقال إن عصراً ما ازدهرت فيه الفنون وعصراً ما آخر اضمحلت فيه الفنون، هذا لا يعني إن الأعمال الفنية في العصر المزدهر هي أفضل منها في العصر المضمحل وذلك لأن لكل عصر خصائصه وبيئته وزمنه الخاص به، بل إن جميع الفنون في العصور المختلفة طالما هي أعمالاً فنية لها نفس الاحترام والتقدير.

ثالثاً: إدراك المستمتع مدى الفرق:

1. بين التطور العلمي والتغير الفني: يمكن القول باختصار أن العلم يتطور بينما الفن يتغير، وأن التطور هو معناه الانتقال من الخطأ إلى الصواب، ومن الصواب إلى الأكثر صواباً، أما التغير فهو الانتقال من القلة إلى الكثرة، ومن الكثير إلى الأكثر وهكذا، فالعلم يسير وفق قوانين ونظريات ومعادلات ويتطور مع تطور الحياة، أما الفن فيبدأ مسيرته ببعض الأعمال الفنية ثم يتغير مع تغير الحياة إلى أعمال فنية أخرى لها لون مغاير آخر فهو يحاول أن يصل إلى نوع من الكثرة أو إلى الثراء الفني.
2. بين الفن الجميل والفن التطبيقي: إن هذه المشكلة هي مشكلة قديمة قدم التاريخ فإن الفصل بين الفن الجميل والفن التطبيقي يرجع إلى أيام أفلاطون

حيث يرى أن العقل شيء وأن الجسم شيء آخر وأن مجال العقل هي القيم المعنوية ومجال الحجم القيم المادية، فالصور مثلاً للمتعة العقلية أو المعنوية، بينما المنضدة للمتعة الحسية أو المعنوية أو المادية، إن الإنسان الفرد في استقباله لأنواع القيم أو المتعة لا يفرق بين متعة معنوية ومتعة مادية لأنه إنسان ذو كيان واحد، ومن الأفضل لنا إذا أردنا التفرقة بين الفنون أن تكون على أساس عدد الفوائد أو كم المنفعة التي يجنيها منها.

3. الفرق بين الفنون اليدوية والفنون الآلية: إذا ما تعرضنا إلى هذه المسألة نجد أن الكثير من الناس يفضلون الفنون المصنوعة يدوياً، وذلك لأن حساسية الإنسان أثناء قيامه بصنع العمل الفني لا تدانيها حاسة أخرى، فهناك من يقول أن ارتفاع ثمن الفن اليدوي أكثر من الفن الآلي يدل على أنه أفضل ولكن من المعروف أن هناك فرق بين كل عصر وآخر. وإن مقومات كل عصر هي ليست كالآخر وإذا أردنا المفاضلة بين الفنون فيجب أن تكون بين عملين فنيين تحت ظروف وإمكانيات واحدة.

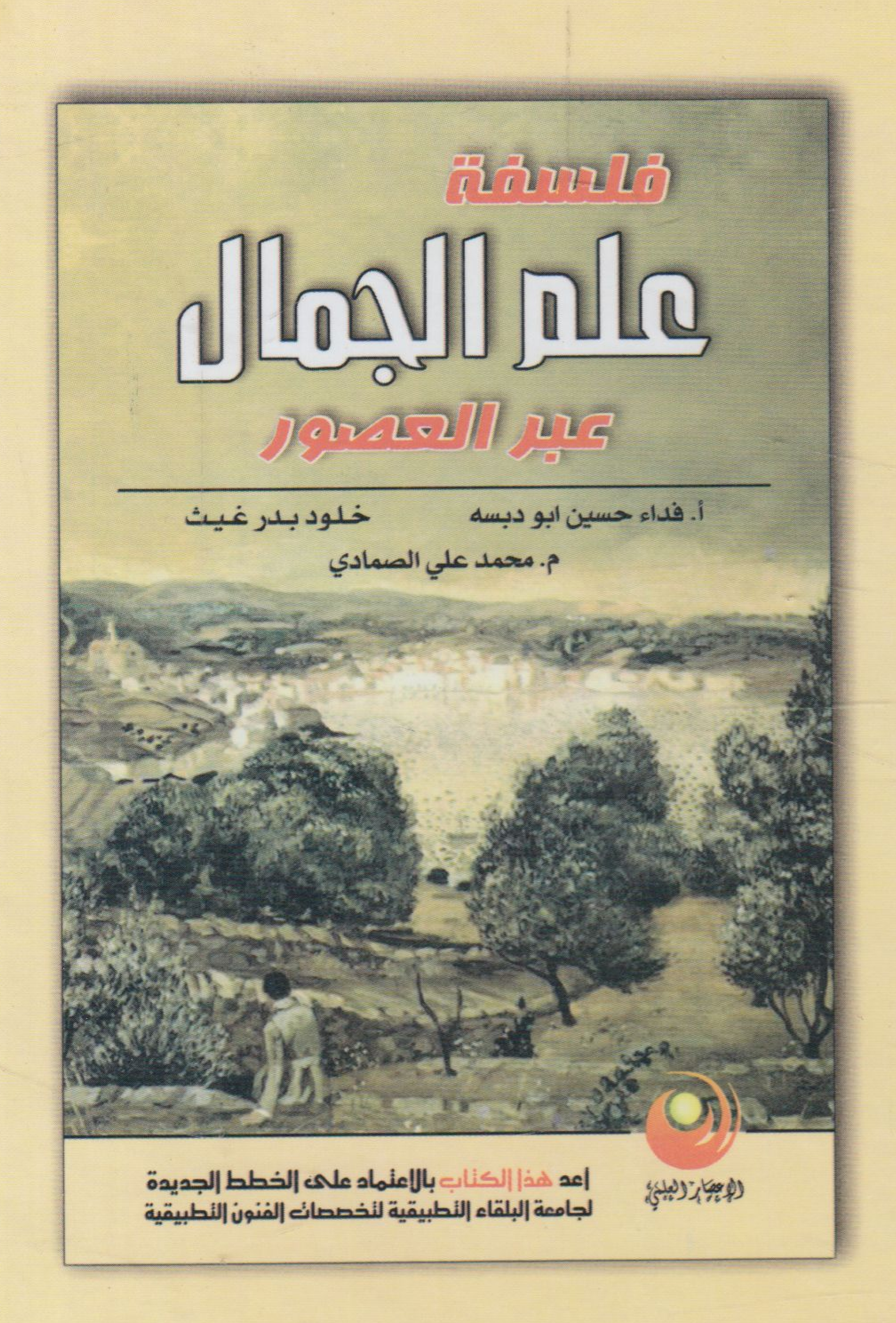
الفرق بين التذوق والنقد

1. النقد الفني هو مجال النقاد بينما التذوق هو مجال المشاهد أو الجمهور.
2. وظيفة النقد هي التفسير والتقدير، بينما وظيفة التذوق هو اتصال المشاهد بالفنان عن طريق التأمل والاستمتاع بالعمل الفني بقصد الاستمتاع.
3. النقد يقوم بوصف التأثير الذي يحدثه العمل الفني بالمشاهد بينما المشاهد هو الذي يتأثر بالعمل الفني.
4. النقد الفني يفترض أو يُعْتَبَرْ مقدمة لعملية التذوق الفني أي أن التذوق يأتي بعد انتهاء الناقد من العمل الفني مباشرة.
5. النقد يعمل على إيجاد المعرفة التي يفترض الفنان وجودها بالمشاهد لتذوق عمله الفني.
6. النقد الفني يقوم بصنع الجسور بين المجتمع والفنون.

7. عملية التذوق الفني تختص بالطبيعة الخاصة لكل مشاهد ومشاعره واحساساته بينما عملية النقد تختص بطبيعة العمل الفني نفسه.
8. إن عملية النقد تأتي على مستوى واحد من النقاد بينما عملية التذوق لا تتم على مستوى واحد من النجاح بل تأتي عن عدة مستويات متفاوتة وذلك يعتمد على مستوى وعي وإدراك كل مشاهد.
9. التذوق يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية دون تساؤل، أي أن المشاهد يستسلم للعمل الفني، بينما النقد يلزم الناقد بأن يكون خاضعاً لقواعد وقوانين معينة دون حرية شخصية.
10. التذوق الفني لا يعمل على تقطيع العمل الفني وإنما يدركه في كليته، أما النقد فيقوم بتجزئة العمل الفني وإدراك العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وعلاقة الجزء بالكل.

المراجــع

1. فلسفة علم الجمال، محمد علي أبو ريان، مصر.
2. فلاسفة يونان.
3. جمهورية أفلاطون، حنا خباز.
4. فن الشعر، أرسطو.
5. فن الرسم، هيكل.
6. فن النحت، هيكل.
7. فلسفة الفن عند سوزان انجزاء، حكيم راضي.
8. تاريخ الفلسفة الإسلامية، حسام الأتومي.
9. الفن الرومانسي، هيكل.
10. الإنطباعية، فخري خليل.
11. الفترة التعبيرية، فخري خليل.
12. الفن والمجتمع، هاوزر.
13. الفن والمجتمع، هيربرتريد.
14. كروتشه أو فلسفة الحدس، بدينو كروتشه.
15. التحليل النفسي والفن، شرويدر.
16. الإبداع الفني، قاسم حسين صالح.
17. أبو حيان التوحيدي.
18. النقد الفني، جيروم ستولنتيز.
19. حاضر الفن، هيربرت ريد، ترجمة سمير علي.
20. جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا.
21. التذوق الفني د. خميس حمدي.



فلسفة
علم الجمال
عبر العصور





دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع
الاردن - عمان - مرج الحمام - شارع الكنيسة - مقابل كلية القدس
هاتف 0096265713906 فاكس 0096265713907
www.dar-aleasar.com